Semper

8° Art.
275 gb

~~Hbl
VI
445~~

zahlr. A, FT, E

<36601840720014 S

<36601840720014

Bayer. Staatsbibliothek

8° Art. 275 9b
Semper
I/9

DER STIL

IN DEN

TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN

ODER

PRAKTISCHE AESTHETIK.

EIN HANDBUCH FÜR TECHNIKER, KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

PROFESSOR DR. GOTTFRIED SEMPER,

K. K. OBERBAURATH UND MITGLIED DES BAUCOMITÉ FÜR DIE MUSEEN UND DAS NEUE HOFSCHAUSPIELHAUS IN WIEN.

ZWEITE, DURCHGESEHENE AUFLAGE.

ERSTE LIEFERUNG.

MÜNCHEN.
FRIEDR. BRUCKMANN'S VERLAG.
1878.

484 D

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

DER STIL

IN DEN

TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN

ODER

PRAKTISCHE AESTHETIK.

EIN HANDBUCH FÜR TECHNIKER, KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

PROFESSOR DR. GOTTFRIED SEMPER,

K. K. OBERBAURATH UND MITGLIED DES BAUCOMITÉ FÜR DIE MUSEEN UND DAS NEUE HOFSCHAUSPIELHAUS IN WIEN.

ERSTER BAND.

TEXTILE KUNST.

ZWEITE, DURCHGESEHENE AUFLAGE.

MÜNCHEN.
FRIEDR. BRUCKMANN'S VERLAG.
1878.

DIE

TEXTILE KUNST

FÜR SICH BETRACHTET UND IN BEZIEHUNG ZUR BAUKUNST

VON

PROFESSOR DR. GOTTFRIED SEMPER,

K. K. OBERBAURATH UND MITGLIED DES BAUCOMITÉ FÜR DIE MUSEEN UND DAS NEUE HOFSCHAUSPIELHAUS IN WIEN.

MIT 125 HOLZSCHNITT-ILLUSTRATIONEN UND 15 FARBENDRUCK-TAFELN.

ZWEITE, DURCHGESEHENE AUFLAGE.

MÜNCHEN.
FRIEDR. BRUCKMANN'S VERLAG.
1878.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Ars infinita est, sed qui Symbola animadverterit,
omnia intelliget, licet non omnino.

Das Uebersetzungsrecht in fremde Sprachen behält sich die Verlagshandlung
hiermit ausdrücklich vor.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.
Papier der München-Dachauer-Actien-Gesellschaft für Maschinenpapier-Fabrikation.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Mehrere grosse Bauten, die den Verfasser des vorliegenden Werkes in den letztverflossenen Jahren ganz in Anspruch nahmen, sowie gegenwärtig Gesundheitsrücksichten haben ihn bisher verhindert, demselben durch den dritten Band seinen Abschluss zu geben.

Inzwischen aber sind die bereits erschienenen beiden ersten Bände seit längerer Zeit vergriffen und da eine neue Auflage derselben mit dem dritten Band, durch diesen letzteren, jedenfalls eine zu bedeutende Verzögerung erleiden würde, so dürfte ein Neudruck der zwei ersten Bände allein um so statthafter erscheinen, als diese letzteren in technischen wie in gelehrten Kreisen freundlichste Aufnahme fanden und eine tiefgehende Anregung verbreiteten. Es kommt hinzu, dass schon nach dem ursprünglichen Plane des Autors diese beiden ersten Bände seines Werkes auch für sich allein betrachtet ein in sich Ganzes bilden sollten, wie es auch der Fall ist.

Aus denselben Gründen, welche das Erscheinen des dritten Bandes verhinderten und — wir dürfen wohl motu proprio hinzufügen, — vermuthlich auch, weil die Grundanschauungen des Verfassers, das reiflich durchdachte Resultat langjähriger künstlerischer und wissenschaftlicher Studien und Erfahrungen, wesentlich dieselben geblieben sind, bleibt nun auch die vorliegende neue Auflage der zwei ersten Bände fast unverändert.

Unterzeichneter, der von seinem Vater den ehrenvollen Auftrag erhielt, die Correctur der neuen Auflage zu besorgen, beschränkte sich daher auch nur auf die Veränderungen, welche eine solche Aufgabe erheischt.

Innsbruck, den 20. Februar 1878.

Dr. H. Semper,
Docent für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck.

Prolegomena.

Der nächtliche Himmel zeigt neben den glanzvollen Wundern der Gestirne mattschimmernde Nebelstellen, — entweder alte, erstorbene, im All zerstobene Systeme, oder erst um einen Kern sich gestaltender Weltdunst, oder ein Zustand zwischen Zerstörung und Neugestaltung.

Sie sind ein passendes Analogon für ähnliche Erscheinungen am Gesichtskreise der Kunstgeschichte, auf Zustände des Uebergangs einer Kunstwelt in das Gestaltlose und gleichzeitig auf die Phase sich vorbereitender Neugestaltung einer solchen hinweisend.

Diese Erscheinungen des Verfalls der Künste und der geheimnissvollen Phönixgeburt neuen Kunstlebens aus dem Vernichtungsprozesse des alten sind für uns um so bedeutungsvoller, als wir uns wahrscheinlich mitten in einer Krisis, wie die angedeutete, befinden, nach allem, was sich von uns, die wir des Standpunktes und der Uebersicht über dieselbe entbehren, weil in ihr lebend, darüber urtheilen und vermuthen lässt.

Wenigstens findet dieser Glaube viele Anhänger, und es fehlt auch in Wahrheit nicht an Anzeichen zu dessen Bestätigung, von denen nur das Einzige noch ungewiss bleibt, ob sie Anzeichen eines auf tieferliegenden socialen Ursachen begründeten allgemeinen Verfalls sind oder ob sie auf sonst gesunde Zustände hinweisen, die nur zeitweilige Verwirrung auf dem Gebiete derjenigen Fähigkeiten des Menschen veranlassen, die sich in dem Erkennen und Darstellen des Schönen bethätigen, und die sich früher oder später zum Heile und zur Ehre der Menschheit auch nach dieser Seite hin glücklicher gestalten werden.

Die erstgenannte Hypothese ist trostlos und unfruchtbar, weil sie dem Künstler, der ihr huldigt, jeglichen Halt bei seinem Streben versagt; denn eine zusammenstürzende Kunstwelt zu stützen, dazu sind eines Atlas Kräfte zu schwach; — sich darauf beschränken das Morsche niederreissen zu helfen, ist nicht dessen Sache, der sich am Bauen erfreut.

Die zweite Hypothese dagegen ist praktisch und fruchtbar, gleichviel ob begründet oder irrig an sich selbst.

Wenn der sich zu ihr Bekennende nur die Anmassung von sich fern hält, der Stifter und Heiland einer Zukunftskunst sein zu wollen, darf er ohne Ueberhebung das sich vorbereitende Werk als im Werden begriffen, oder vielmehr allgemein das Kunstwerden, auffassen, und sich die Aufgabe stellen: die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen, aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten.

Eine solche Lehre darf kein Handbuch der Kunstpraxis sein, denn sie zeigt nicht das Hervorbringen einer beliebigen Kunstform, sondern deren Entstehen; ihr ist das Kunstwerk ein Ergebniss aller bei seinem Werden thätigen Momente. Die Technik wird in ihr daher zwar einen sehr wichtigen Gegenstand zu Betrachtungen bilden, jedoch nur insofern sie das Gesetz des Kunstwerdens mit bedingt. Sie ist auch eben so wenig eine reine Geschichte der Künste; sie durchwandert das Feld der Geschichte, die Kunstwerke der verschiedenen Länder und Zeiten nicht als Thatsachen auffassend und erklärend, sondern sie gleichsam entwickelnd, in ihnen die nothwendig verschiedenen Werthe einer Funktion, die aus vielen variablen Coëfficienten besteht, nachweisend, und dieses hauptsächlich in der Absicht, das innere Gesetz hervortreten zu lassen, das durch die Welt der Kunstformen gleich wie in der Natur waltet. So wie nämlich die Natur bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam ist, wie sich eine stetige Wiederholung in ihren Grundformen zeigt, wie aber diese nach den Bildungsstufen der Geschöpfe und nach ihren verschiedenen Daseinsbedingungen tausendfach modificirt, in Theilen verkürzt oder verlängert, in Theilen ausgebildet, in andern nur angedeutet erscheinen, wie die Natur ihre Entwickelungsgeschichte hat, innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken, eben so liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die aus uraltester Tradition stammen, in stetem Wiederhervortreten dennoch eine unendliche Mannigfaltigkeit darbieten, und gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedungen.

Die empirische Kunstlehre (Stillehre) ist auch nicht reine Aesthetik, oder abstrakte Schönheitslehre. Letztere betrachtet die Form als solche, ihr ist das Schöne ein Zusammenwirken einzelner Formen zu einer Totalwirkung, die unsern künstlerischen Sinn befriedigt und erfreut.

Alle ästhetischen Eigenschaften des Formal-Schönen sind daher auch kollektiver Natur; wie Harmonie, Eurhythmie, Proportion, Symmetrie u. s. w.

Die Stillehre dagegen fasst das Schöne einheitlich, als Produkt oder Resultat, nicht als Summe oder Reihe. Sie sucht die Bestandtheile der Form die nicht selbst Form sind, sondern Idee, Kraft, Stoff und Mittel; gleichsam die Vorbestandtheile und Grundbedingungen der Form.

Dieser Weg durch das Gebiet der Kunst führt auf die grössten Schwierigkeiten und im besten Fall nur zu einem Ergebnisse voll von Lücken, leeren

Rubriken und Irrthümern; aber das ordnende und vergleichende Verfahren, welches bei diesem Streben nöthig wird, um das Verwandte zu gruppiren und das Abgeleitete auf das Ursprüngliche und Einfache zurückzuführen, wird wenigstens die Uebersicht über ein weites noch meist brachliegendes und andern zur Bearbeitung vorbehaltenes Feld des Wirkens erleichtern und schon in so fern nicht ganz nutzlos bleiben.

Unsere Aufgabe umfasst auch dasjenige, was v. Rumohr passend den Haushalt der Künste nannte, indem er sich darunter freilich zunächst nur den ordnenden und zugleich dienend sich unterordnenden Antheil der Baukunst an dem Sichgestalten der Werke hoher Kunst, der Skulptur und der Malerei, dachte. Die Baukunst wird, sowohl in diesem ihrem Verhältniss zu der bildenden Kunst im Allgemeinen, wie auch für sich, ein Hauptgegenstand unserer Betrachtungen sein. — Aber jene höheren Regionen der Kunst bezeichnen nur die eine äusserste Grenze des zu behandelnden Gebietes, bei dessen Eintritt wir jenen einfacheren Werken der Kunst begegnen, an welchen diese sich am frühesten bethätigte, ich meine den Schmuck, die Waffen, die Gewebe, die Töpferwerke, den Hausrath, mit einem Wort die Kunstindustrie, oder das, was man auch die technischen Künste nennt.[1] Auch diese sind in unserer Aufgabe, und zwar in erster Linie, enthalten; — zunächst weil die ästhetische Nothwendigkeit, um die es sich handelt, gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten hervortritt; zweitens weil sich an ihnen bereits ein gewisser Gesetzkodex der praktischen Aesthetik typisch festgestellt und formulirt hatte, vor der Erfindung der monumentalen Kunst, die von ihnen, wie gezeigt werden wird, eine bereits fertige Formensprache entlehnte, und auch in anderer ganz unmittelbarer Weise ihrem Einflusse gehorcht; drittens aber und vornehmlichst, weil jene von der Kunstgelahrtheit so qualificirten Kleinkünste der Einfluss unserer gegenwärtigen Volkserziehung und die Tendenz des Jahrhunderts am empfindlichsten trifft, und zur beabsichtigten Hebung des Kunstsinnes im Allgemeinen, und mit ihr der Kunst, nichts mehr noththut als gerade auf dem Gebiete der technischen Künste diesen Gewalten entgegen zu wirken. Denn es ist nicht zu bezweifeln, dass die Kunst, inmitten eines grossartigen Strudels von Verhältnissen, ihr Steuer, ihren Kurs, und zugleich, was das Schlimmste ist, ihre Triebkraft verloren hat. Hierauf zurückzukommen wird es zwar im Verlaufe der Schrift nicht an Gelegenheit fehlen, doch möge gestattet sein, weil das Vorausgeschickte über die allgemeine Tendenz derselben bereits genügende Auskunft gibt, und der in ihr befolgte Plan in der Einleitung dazu enthalten ist, dieses Vorwort mit einigen auf das soeben Angedeutete bezüglichen Betrachtungen zu schliessen.

[1] Ein Ausdruck der durch seinen Pleonasmus die Verkehrtheit der modernen Kunstzustände, wonach eine weite, den Griechen unbekannte, Kluft die sogenannten Kleinkünste und die ebenfalls sogenannten hohen Künste trennt, treffend genug bezeichnet, wesshalb ich ihn beibehalte.

Während der Zeit, in welcher sich die Völker auf dem Standpunkte der künstlerischen Bildung befinden (den unsere Philosophen als überwunden ansehen), ist die eigentliche Volkserziehung idealistisch, jetzt ist sie von Grund aus das Gegentheil, nämlich realistisch; — die exakten Wissenschaften haben die Leitung derselben übernommen. Besonders für die werkthätigen Klassen, und diejenigen, die sich den Künsten widmen, geht der Unterricht planmässig nicht mehr auf die Bildung des Menschen als solchen, sondern auf das unmittelbare Erzielen von Fachmenschen hinaus, welches System schon beim frühen Schulunterrichte in Kraft tritt. Dasselbe ist gleichbedeutend mit der grundsätzlichen Ertödtung eben desjenigen Organs, das bei dem Kunstempfinden, und in gleichem Masse bei dem Kunsthervorbringen, sich bethätigt, ich meine den Sinn und den rein menschlich-idealen Trieb des sich selbst Zweck seienden Schaffens und die dem Künstler sowie dem Kunstempfänglichen unentbehrliche Gabe unmittelbaren anschauenden Denkens.[1]

Zum Glück sind die Realschulen mit ihren Ausläufern, den technischen Anstalten etc., die alle noch nicht langen Bestand haben, noch nicht mit ihren eigenen Grundsätzen im Reinen, und treten die Folgen des Prinzips der rein realistischen Vorerziehung auf eine Weise hervor, die eine nochmalige Revision des Unterrichtswesens in baldige Aussicht stellt. So z. B. müssen die Schüler der technischen Anstalten, wenn sie aus den Realschulen herauskommen, einen grossen Theil ihrer ohnediess unnöthigerweise eng vorgezeichneten Studienzeit auf die Vorwissenschaften verwenden, die ohne hinreichenden Hinweis auf ihren unmittelbaren Zusammenhang mit der Spezialität jedes Fachschülers vorgetragen werden.

Dieser aber, wie er nun einmal, in Folge der Eindrücke, die ihm systematisch seit frühester Jugend eingeprägt werden, „praktisch" denkt und fühlt, sucht jenen Rapport der Wissenschaft mit seinem Fache schon bei dem ersten Eintritt in ihre Elemente. Vermisst er ihn, so fehlt das Interesse für den Vortrag, das kein Zwang und keine Examenfurcht zu ersetzen vermag; und gewissermassen ist er dazu berechtigt, ihn zu fordern, weil das Programm des Unterrichtssystems das Wissen um des Wissens willen nicht zulässt, und desshalb viele Disciplinen (und zwar diejenigen, die am meisten geeignet sind, den Geist zu bilden und auszustatten) auf Grund ihrer vermeintlichen Nichtanwendbarkeit für die Praxis aus sich ausschliesst.

Ehemals, wie die Künste blühten, wie jeder Handarbeiter in seiner Art ein Künstler war oder wenigstens zu sein strebte, wie gleichzeitig der Umschwung des Geistes nach jeder gedenkbaren Seite und Richtung hin wenigstens eben so thätig war wie jetzt, hatte der (zunächst religiöse) Schulunterricht nichts mit der

[1] Ein Ausdruck Rumohr's zur Bezeichnung derjenigen unabhängigen Thätigkeit des Geistes, vermöge welcher, ohne die Vermittlung der Kritik des Verstandes, die volle Auffassung und Insichaufnahme des Schönen und das Schaffen in der Kunst möglich wird.

Praxis gemein und fing diese mit sich und nicht mit der Theorie an. Der Trieb des Schaffens wurde im Lehrling früher angeregt und geübt als seine Empfänglichkeit für fremdes exaktes Wissen. Dabei kam er von selbst auf Dinge, die er wissen musste, um weiter zu schaffen, die Wissbegierde wurde in ihm lebendig, sie führte ihn zum wissenschaftlichen Studium, dem es zwar im Durchschnitt an System fehlen mochte, das aber zum Ersatze dafür sofort den Charakter der Forschung und eines thätigen Selbstschaffens annahm.

Die so gesammelten Sachkenntnisse mit ihren wissenschaftlichen Begründungen sind selbst erworbenes, sofort reichlichen Zins und Wucher tragendes, Eigenthum, nicht oktroirtes Kapital, systematisch deponirt im Hirn des unmündigen Schülers, mit Aussichtstellung auf späten und ungewissen Ertrag. Solcher Art war die Schule des Lebens, welche die meisten derer, die sich durch Erfindungen und in den Künsten berühmt gemacht haben, durchmachten, und ganz ähnlich verhielt es sich vor Zeiten mit der, wenn auch sonst noch so mangelhaften, Volksbildung im Allgemeinen. Obschon die Formlosigkeit derartiger Zustände wie die berührten nicht gestattet, sie zu unmittelbarer Nachahmung zu empfehlen, so ist es dennoch die unmassgebliche Meinung des Verfassers, es müssen öffentliche technische Lehrinstitute, um ihre Bestimmung einigermassen zu erfüllen, dem gleichen Prinzip so viel wie möglich entsprechen, weil es das der Natur ist. Demnach erstens humanistische Vorschulen, die nur die Bildung des Menschen im Menschen und die Entwickelung seiner geistigen und körperlichen Fähigkeiten bezwecken, also gerade das Umgekehrte von dem, was die jetzigen Real- und Industrieschulen sind.[1] Hierin müssten die Vorschulen aller Klassen der Gesellschaft übereinstimmen, möchten sie sonst, wie es nothwendig sein dürfte, in Umfang und Art des humanistischen Unterrichts noch so verschieden sein. Dieser besteht nicht ausschliesslich in den alten Sprachen und der klassischen Literatur, sondern charakterisirt sich allein durch seine Tendenz.

Also zuerst humanistische Vorschulen, sodann zweitens Werkstätten, auf denen das Können gelehrt wird; endlich drittens vollste Gelegenheit, den durch das Schaffen angeregten Wissenstrieb des Lehrlings ohne Zwang zu befriedigen; Gelegenheit wie sie z. B. in Paris durch öffentliche Vorträge, gehalten von den ersten Männern aller Wissenschaften, allen Fachleuten ohne Ausnahme, und besonders noch den Eleven der verschiedenen Künstlerateliers in der école des beaux arts, geboten ist.

Dieser freiesten Unterrichtsmethode verdankt Frankreich grösseren Ruhm und grösseren Wohlstand als jenen gefeierten Fachschulen, die den Schulmännern anderer Nationen so nachahmenswerthe Muster scheinen, während man in Frankreich über ihre

[1] In Bayern besteht eine Verordnung, die der kunstsinnige König Ludwig erliess, von der ich aber nicht weiss, ob sie befolgt wird, wonach kein Ingenieur oder Architekt zum Staatsdienst zugelassen wird, der nicht das Gymnasialexamen gemacht hat.

Reorganisation nachzudenken anfängt; nämlich den Ruhm und den Vortheil des unbestrittenen Vorrangs in den meisten Fächern der Kunstindustrie, und einer bildenden Kunst, die keiner ausländischen nachsteht; während ihm in Beziehung auf Chemie, Geniewesen und Mechanik, wenigstens von England und Amerika, wo keine polytechnische Schulen sind, die Palme streitig gemacht wird.

Doch mögen Fächer wie die letztgenannten, bei denen sehr umfassendes und gründliches exaktes Wissen gefordert wird, immerhin besondere Einrichtungen nothwendig machen; es soll nur behauptet sein, dass diejenige Organisation des Unterrichts, die für sie zweckmässig erscheinen mag, desshalb nicht massgebend sein darf für alle Zweige und Fächer der Technik, und am wenigsten für die Künste, mit Inbegriff der Baukunst und der Kunstindustrie.

Diess bestätigen die angeführten Gegensätze im französischen Unterrichtswesen, das bei der neuen Schultrennung in Deutschland und in anderen Ländern nur einseitige Berücksichtigung und Nachahmung gefunden hat. Zwar hat man in diesen Ländern neben den sogenannten polytechnischen Schulen noch die alten Kunstakademien fortbestehen lassen, und neben diesen wieder viele sogenannte Gewerbschulen, Sonntagsschulen, Kunstschulen u. s. w., zum Unterricht für Handwerker und Kunsttechniker, eingerichtet; aber weit eher zum Nachtheil als zum Frommen der Kunst, die bei diesem systematischen Klassenunterrichte und der Spaltung ihres Gebiets nicht gedeihen will, ohne Triebkraft, wie sie ist, von unten herauf.

Um nicht genöthigt zu sein, sich selbst zu wiederholen, beruft sich der Verfasser in Beziehung auf diese und andere damit eng verknüpfte Verhältnisse auf seine Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst, oder Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852.

Diese Verhältnisse würden weniger bedenklich scheinen, wenn nicht leider eine gewisse höhere Nothwendigkeit ins Spiel träte, in der sie, in Gemeinschaft mit gleichzeitigen Wahrnehmungen auf andern Gebieten, wurzeln.

So z. B. greift die exakte Wissenschaft noch auf ganz andere viel wirksamere Weise als die vorbezeichnete in die Verhältnisse der Gegenwart ein, als Leiterin nämlich, oder vielmehr als spiritus familiaris, des spekulirenden Jahrhunderts. Sie bereichert das praktische Leben und erweitert den Wirkungskreis der vortheilbedachten Geschäftswelt mit ihren Entdeckungen und Erfindungen, die, statt wie sonst Töchter der Noth zu sein, diese erst künstlich erzeugen helfen, um Absatz und Anerkennung zu finden. Das kaum Eingeführte wird wieder als veraltet der Praxis entzogen, ehe es technisch, geschweige küntlerisch, verwerthet werden konnte, indem immer Neues, nicht immer Besseres, dafür an die Stelle tritt. [1]

[1] Wie lange währte es, ehe die Meister der grossen Zeit gegen Ende des Mittelalters als Ersatz für die älteren Prozesse, deren beschränkter Bereich ihnen nicht genügte, das Leinöl als Bindemittel der Farben zu benützen lernten. Wie spät gelang es, das Geheimniss der opaken Emailfarben für Fayencen, welches die Perser und Saracenen wahrscheinlich aus antiker Ueberlieferung schon lange kannten, für den

Die Gegenwart hat nicht Musse noch Zeit, sich in die ihr gleichsam aufgedrungenen Wohlthaten hineinzuleben, was zu einer künstlerischen Bemeisterung dieser Gaben unbedingt nothwendig ist; die Praxis und die industrielle Spekulation, als Mittlerinnen zwischen der Konsumtion und der Erfindung, erhalten diese zu beliebiger Verwerthung ausgeliefert, ohne dass durch tausendjährigen Volksgebrauch sich vorher ein eigner Stil für sie ausbilden konnte; und es bedarf eines bei weitem grösseren künstlerischen Taktes, als derjenige ist, den man im Allgemeinen bei unseren Industriellen findet, um auch ohne die Vermittlung der Zeit für alles das Neue, was sich drängt, die richtige Kunstform sofort zu treffen, dasjenige Gepräge nämlich, wodurch das freie Menschenwerk als Naturnothwendigkeit erscheint, der allgemein verstandene und empfundene formale Ausdruck einer Idee wird.

Zwar ist die Spekulation bemüht, so wie sie von der wissenschaftlichen Intelligenz ihre technischen Mittel borgt, eben so auch die bildenden Künste sich dienstbar zu machen, aber sie hat die, bei so grossartigem Wirken wie das ihrige allerdings nothwendige, Theilung der Arbeit auf eine, dem erstrebten Erfolge dieser Auskunft höchst ungünstige Weise bewerkstelligt. Sie trennt z. B. das sogenannt Ornamentale von dem Formell-Technischen auf eine rein mechanische Weise, die das Nichtfühlen und Nichterkennen der wahren Beziehungen zwischen den verschiedenen Funktionen, durch welche der Künstler sein Werk zu Stande bringt, sofort verräth.

Eine grosse Anzahl zum Theil begabter Künstler arbeitet mit fester Anstellung für die englische und französische Industrie; und zwar in doppelter Dienstbarkeit; des B r o d h e r r n einerseits, der sie als ziemlich lästige Geschmacksräthe und Formenverzierer nicht für ebenbürtig erkennt, selten gut belohnt; der M o d e d e s T a g e s andrerseits, die den Absatz der Waare garantiren muss, wovon doch am Ende alles abhängt, Zweck und Existenz der industriellen Anstalt.

So bleibt die Initiative in der industriellen Produktion dem Künstler durchaus fern; dieser tritt vielmehr nur als Rubrik unter den Specialitäten auf, die der Fabrikherr beschäftigt, ungefähr wie die Bereitung der Thonmasse einen besonderen Kneter erfordert, oder wie die Leitung der Oefen einem Oberheizer übergeben ist, der seine Anzahl von Unterheizern unter sich hat. Nur mit dem Unterschied,

Occident wieder zu erfinden. Keine Ehre für den Stand der Wissenschaften des damaligen Westens, — aber van Eyk, Luca della Robbia und Palissy wussten dafür ihr Selbstgefundenes zu gebrauchen, es künstlerisch zu verwerthen.

Wie wenig dagegen unsere heutigen Maler die ihnen durch die Chemie in solcher Fülle gebotenen Mittel und Raffinerien der Malerei beherrschen, ersieht man z. B., um das eigentlich Künstlerische hier ganz ausser Spiel zu lassen, schon an dem Verwachsen, Erbleichen und Bersten der Bilder, das nach wenigen Jahren eintritt, während die Bilder der alten italienischen und niederländischen Meister, auch in dieser rein technischen Beziehung unsterblich, wenn schon nachgedunkelt und mit dem Niederschlag der Jahrhunderte dick überzogen, dennoch ihre Haltung behielten, ja vielleicht durch das Alter gewannen.

dass der Fabrikherr letztern meistens freie Hand lässt, weil er die Unzulänglichkeit seiner eignen technischen Kenntnisse fühlt, wogegen jeder Esel etwas von der Kunst verstehen will. Angaben des Künstlers werden ohne Bedenken kritisirt, verfälscht und verstümmelt, wo sie dem Geschmacke des Fabrikherrn nicht zusagen, oder irgend ein Werkführer Bedenken wegen der Ausführbarkeit, der zweifelhaften Einträglichkeit, der Auslagekosten, oder dergleichen äussert.

Dazu kommt die drückende Stellung solcher technischen Künstler, erstens gegenüber der kunstakademischen Hierarchie, die sie zurücksetzt, zweitens gegenüber der Firma, die die Ehren des Erfolgs für sich allein in Anspruch nimmt und aus Eifersucht des Künstlers Namen selten oder niemals nennt, der doch das Werk hervorbrachte, oder wenigstens die geistige Arbeit dazu lieferte, drittens dem Publikum gegenüber, das die Vorurtheile der Akademie theilt und den sogenannten dekorativen Künsten wenig Ehre zollt.

Von Zeit zu Zeit war es der Fall, dass solche, die sich zur hohen Kunst bekennen, Maler, Architekten und Bildhauer von Namen, berufen wurden, sich bei der Kunstindustrie zu betheiligen, wie z. B. Wedgewoods berühmte Fayençen zum Theil nach Flaxmanns Modellen und Zeichnungen entstanden sind. Auch in der Porcellanmanufactur zu Sèvres sind Künstler von Bedeutung beschäftigt, die sich von dem Einflusse der Mode und der Rücksicht auf Absatz einigermassen frei halten. — Allein diesem Einflusse von der Höhe der akademischen Kunst herab fehlt nicht selten der praktische Boden, denn der geschickte geniale Zeichner und Modelleur ist weder Erzarbeiter, noch Töpfer, noch Teppichwirker, noch Goldschmied, wie diess öfter der Fall war, ehe die Akademien die Künste isolirten. So werden denn oft die nach den Angaben dieser Männer ausgeführten Erzeugnisse, weil die Leistung hinter der Intention zurückbleibt und dem Stoff Gewalt geschieht, damit des Künstlers Absicht, die ihm Unausführbares zumuthet, halbweg erfüllt werde, ihrem anspruchsvollen Auftreten nicht entsprechen, wenig zu der Hebung der industriellen Künste beitragen.

Mit der Baukunst als solcher ist es ungefähr dasselbe, seitdem die Spekulation und die Mechanik sich auch ihrer bemächtigten, wie sie die technischen Künste unter sich brachten. Der Architekt ist des Oeftern nur noch unmassgeblicher Geschmacksrath, hat von der Ausführung[1] weder Ehre noch Vortheil zu erwarten.

Wenn sich der indirekte Einfluss der Wissenschaft auf die Gestaltung unserer modernen Kunstzustände auf die angedeutete Weise kund gibt, so befasst sie sich zugleich mehr, als je vorher der Fall war, mit der Kunst als ihrem eigentlichen Objekte. Der in täglich sich mehrenden Schriften und illustrirten Werken über Kunst und alles darauf Bezügliche enthaltene Stoff, den die Wissenschaft und die Forschung zusammentrug, ist uns bereits hoch über den Kopf gewachsen,

[1] Das Konkurrenzwesen, wie es jetzt überall eingerissen ist, leistet dieser unseligen Trennung der Architektur als Kunst von der ausübenden Praxis den grössten Vorschub und ist (in seiner jetzt bestehenden Modalität wenigstens) eins der thätigsten Agentien des Verfalls.

so dass es inmitten dieses Reichthums schwer ist, sich zu orientiren und Richtung zu halten.

Um letzteres zu erleichtern, wurde der überreiche Stoff in viele Fächer getheilt und aus jeder Rubrik eine abgeschlossene Lehre gebildet.

Da gibt es, der vielen hülfswissenschaftlichen Werke nicht zu gedenken, eine erdrückende Masse von Kunstästhetiken und Geschichten der Kunst; die Fülle der Spezialitäten über einzelne Vorwürfe und Aufgaben der Künste, namentlich der Baukunst ist unübersehbar. Wir Deutschen sind unerschöpfliche Producenten solcher »bürgerlichen Baukunden«, »Landbaukunden«, »Kirchenbaukunden«, Anweisungen über Holzarchitektur, über Ziegelbau, Quaderbau etc. etc. — Wogegen die Engländer und die Franzosen sich mehr mit der eigentlichen Technik der Künste mit Erfolg beschäftigen.

Diese Werke enthalten unentbehrliche Schätze des Wissens und der Erfahrung, allein das mehr trennende als verknüpfende und vergleichende Princip dieser Spaltung des Stoffs in eine Menge von Wissenschaften und Lehren, deren Kenntniss von dem gebildeten Künstler unserer Zeit verlangt wird, trägt nur dazu bei, unsere moderne Kunstzerfahrenheit noch zu vermehren, oder vielmehr diese Vielseitigkeit bildet eins von den Symptomen jener höheren Nothwendigkeit, die über uns und unser künstlerisches Streben verhängt ist.

Dem Gesagten entsprechend sieht man, um bei der Baukunst zu bleiben, diese alle möglichen Richtungen einschlagen, unter denen sich drei Hauptschulen hervorthun, die den drei Formen, worunter sich die Wissenschaften mit der Kunst beschäftigen, entsprechen; nämlich:

a) Die Materiellen, unter dem Einfluss der Naturwissenschaften und der Mathematik.
b) Die Historiker, unter dem Einfluss der Kunstgeschichte und der antiquarischen Forschung.
c) Die Schematiker, Puristen etc., unter dem Einfluss der spekulativen Philosophie.

Die Materiellen.

Wohl am mächtigsten haben diejenigen Lehren auf unsre Kunstzustände eingewirkt, welche Anweisung geben, den Stoff zu baulichen und struktiven Zwecken zu bewältigen.

Sie entsprechen der allgemeinen praktischen Richtung unserer Zeit und werden unterstützt und getragen durch die grossartigen Bauunternehmungen, die besonders das Eisenbahnwesen veranlasste. Sie trifft im Allgemeinen der Vorwurf, die Idee zu sehr an den Stoff geschmiedet zu haben durch die Annahme des unrichtigen Grundsatzes, es sei die arch. Formenwelt ausschliesslich aus stofflichen konstruktiven Bedingungen hervorgegangen und liesse sich nur aus diesen weiter entwickeln; da doch vielmehr der Stoff der Idee dienstbar, und keineswegs für das sinnliche Hervortreten der letztern in der Erscheinungswelt

alleinig massgebend ist. Die Form, die zur Erscheinung gewordene Idee, darf dem Stoffe, aus dem sie gemacht ist, nicht widersprechen, allein es ist nicht absolut nothwendig, dass der Stoff als solcher zu der Kunsterscheinung als Faktor hinzutrete. Schon die ersten Hauptstücke der vorliegenden Schrift werden über diesen wichtigen Punkt Näheres enthalten, indem sie auf den geschichtlichen Ursprung und die Entwicklung des materiellen Bauprinzips hinweisen.

Zu den Materiellen sind auch diejenigen zu rechnen, die dem sogen. natürlichen Stile des Ornamentirens huldigen und dabei oft eine Nichtbeachtung der stilistisch struktiven Grundsätze des Ausschmückens darlegen.

Die Historiker.

Die historische Schule, die in verschiedene, einander bekämpfende, Richtungen zerfällt, ist bestrebt, gewisse Vorbilder der Kunst längst vergangener Zeiten oder fremder Völker mit möglichst kritischer Stiltreue nachzubilden, die Anforderungen der Gegenwart nach ihnen zu modeln, anstatt, wie es natürlicher scheint, die Lösung der Aufgabe aus ihren Prämissen, wie sie die Gegenwart gibt, frei heraus zu entwickeln, und zwar mit Berücksichtigung jener traditionellen Formen, die sich durch Jahrtausende hindurch als unumstösslich wahre Ausdrücke und Typen gewisser räumlich und struktiv formaler Begriffe ausgebildet und bewährt haben.

Sie sind in gewissem Sinne die Antipoden der Materialisten, obschon beide Tendenzen auch ihr gegenseitig Gemeinsames haben, das sich schon in der Geringachtung des Gegenwärtigen und traditionell Gegebenen ausspricht.

Die vielen Richtungen dieser, unsere Zeit ganz speziell charakterisirenden, Schule haben jene zahllosen Werke als Ausgangspunkte, in denen die Entdeckungen und Studien über die Künste aller Länder der antiken, der mittelalterlichen und der modernen Welt niedergelegt sind. Sie meinen alle in dem geschichtstreusten Auffassen und Reproduciren des Vorbildes eine Garantie ihres Erfolgs zu erkennen, und wirklich zeichnen sich ihre Leistungen in Beziehung auf kritisch-verständiges Wiedergeben vor allem, was vorher in diesem Sinne versucht worden ist, vortheilhaft aus.

Ausnehmend gelehrtes und gründliches kritisches Verfahren, höchst fleissiges und besonnenes Zusammenstellen, gewissenhaftestes Durchsuchen aller Forschungsquellen, der Bibliotheken und Archive, der Monumente und Kunstkammern, nach Gewährsstellen, Künstlernamen, Stiftungsdaten, Stilkriterien, struktiven, ikonographischen, liturgischen und allen sonstigen Aufschlüssen, bei sonst geringem eigentlich künstlerischem animus und Gedankenschwung, daher für das schaffende Streben anregungslos, diess sind Charakterzüge der modernsten kunstgeschichtlich-archäologischen Literatur, die sich in den Kunstleistungen der historischen Schule wiederspiegeln.

Die neugothische, derzeit vorherrschende, Abzweigung derselben datirt erst seit etwa einem halben Jahrhundert, sie wurde zuerst durch Göthe und die

Dichter der romantischen Richtung in Deutschland angeregt. Ihre ersten Proben waren Gartenpavillons und kleine Landkirchen, die dürftig genug ausfielen. Doch datiren aus dieser Zeit auch umfassendere Werke, wie z. B. die beiden gothischen Aufsätze der (romanischen) Thürme des Grossmünsters in Zürich. Ihre eigentliche Wirksamkeit begann aber erst mit der Zeit, wie das Interesse für die Erhaltung der alten gothischen Denkmäler rege ward und grossartige Unterstützung fand. Die Restaurationswerke, die in Folge dieser romantisch-antiquarischen Bewegung unternommen wurden, bildeten eine Anzahl von Werkführern und Werkleuten heran, die seitdem als Virtuosen dieses Stils Gelegenheit fanden, ihn bei neuen Bauwerken anzuwenden.

Dieser geschichtliche Hergang zeigt uns die neugothische Richtung ihrer Entstehung und ihrem Wesen nach als restauratorisch. Die Zahl ihrer Anhänger unter Technikern und Laien ist sehr bedeutend; — unter ersteren besteht die grosse Masse aus den genannten Routiniers, denen die compendiaria artis, welche der gothische Stil sich schuf, ein erwünschtes vademecum ist. Wegen des konstruktiven Prinzips, das dieser Stil mit äusserster Konsequenz verfolgt und wegen der Leichtigkeit, womit er der Marktproduktion seiner formalen Bestandtheile auf mechanischen Wegen Vorschub leistet, findet er auch unter den Materiellen und den Industriellen seine zahlreichen Anhänger, namentlich in England, wo dieser Stil überdiess sich noch herkömmlich erhielt, wenn schon in höchst schematischer Weise.

Aber es bekennen sich zu dieser Schule auch sehr talentvolle Künstler, die beinahe sämmtlich erst sich zu ihr bekehrten, nachdem sie vorher auf ganz anderen Richtungen ihre künstlerische Bildung sich erworben und Proben ihres Talentes abgelegt hatten. Dieses vorzüglich in Frankreich, wo der gothische Baustil von jenen Künstlern auf demjenigen Punkte früher Entwicklung wieder aufgenommen wird, auf dem er der Weiterbildung noch fähig ist, wogegen man in Deutschland und England den bereits erstarrten Stil befolgt.

Diese bedeutenderen Männer unter den Neugothen stehen mit einer sehr thätigen politisch-religiösen Partei in engster Verbindung, — derselben Partei, die (der damaligen Prachtliebe sich als Hebel für ihre propagandistischen Zwecke bedienend) den ausgearteten Jesuitenstil erfand, gegen den sie jetzt zu Felde zieht. Sie ist in Frankreich in dieser Wirksamkeit am thätigsten, wohl wegen des Geschmackseinflusses, den Paris von jeher über andre Länder übte; wobei aber die Unsicherheit und Beweglichkeit dieses Pariser Stützpunktes bedenklich scheint. Die Eiferer in jener tendentiösen Künstlerpartei behandeln das nordwestliche und nördliche Europa gradezu wie ein dem Christenthum neu zu eroberndes Heidenland und bringen dieselben Mittel der Bekehrung in Vorschlag, wodurch bereits schon einmal über Frankreich dasselbe Ziel erreicht wurde. (vide Reichensperger's Fingerzeige.)

Das Absichtsvolle und Studirte, was dieser Richtung anhaftet, das Prinzip der Unfreiheit, das in dem von Priestern und Archäologen entworfenen Programm derselben mit klaren und bestimmten Worten ausgesprochen ist, sind die sichersten

Bürgschaften für die Ansichten derer, die ihr die Zukunft absprechen, mögen ihre Leistungen an sich auch wohlverstanden und ihre Pläne gut berechnet sein.

Aus umgekehrten Gründen bleibt immer noch der sogenannten klassischen Schule ein stets neues Wirken in Aussicht, denn die Archäologie kann noch so scharf sichten und scharfsinnig spüren, es bleibt immer doch zuletzt dem divinatorischen Künstlersinn alleinig vorbehalten, aus den verstümmelten Ueberresten der Antike ein Ganzes zu rekonstruiren. Hier bleibt daher die archäologische Kritik hinter jenem im entschiedensten Nachtheil und verliert sie ihre Initiative; dieser Nothwendigkeit des Erfindens aus Mangel an hinreichenden Anhaltspunkten für servile Restitution, diesem unkritischen Verfahren, ist es zum Theile zuzuschreiben, dass alle Wiedergeburten der antiken Kunst sofort Neues, und niemals so ganz Schlechtes wie jene neugothischen Gebäude aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, zu Wege brachten. Sogar die zierliche kleine Renaissance der Zeit Ludwigs XVI. und die neueste hellenistische, deren Koryphäe Schinkel ist, waren sofort schöpferisch; das Entstandene ist bleibendes ruhmvolles Eigenthum der Zeiten, denen es angehört. Die antiken Ueberlieferungen werden aber auch aus ganz andren, viel tiefer liegenden Gründen ihre neu belebende Kraft stets für uns behalten und alles Seltsame und Specifische überdauern, was die bunte Zeit aus ihnen hervorrief.[1] Was die Kunstgeschichte betrifft, so wird sie erst dann der Kunst eine wahre Führerin werden, wenn sie aus ihrem gegenwärtigen sondernd kritischen und archäologischen Standpunkte zu dem der Vergleichung und der Synthesis übertritt.

Die Puristen, Schematiker und Zukünftler.

Die Philosophie will das Schöne seinem Begriffe nach definirt und scharf in seinen Unterbegriffen begrenzt haben, sie macht sich zweitens breit mit der Zerlegung des Schönen nach seinen Eigenschaften; wenn sie es nun drittens noch zu einer lebendigen Kunstlehre brächte, so wäre der ästhetische Theil ihrer Aufgabe erfüllt; an die Stelle der in der Kunst herrschend gewordenen Verwirrung und Zersplitterung hätte sie Einheit des Trachtens und Harmonie des Vollbringens gesetzt. Es ist aber mit der Philosophie in ihrer Anwendung auf Kunst wie mit der auf Naturlehre angewandten Mathematik; letztere kann zwar jede gegebene

[1] Die Gefahr für die Erhaltung jener Baukunst der Wiedergeburt die, zugleich mit der Malerei und der Bildnerei des Cinquecento, und in gleichem Grade, unübertroffen dasteht, ohne, wie das Gothische, in sich fertig zu sein, keine Seite zu weiterer Entwicklung zu bieten, liegt in der Thatsache, dass sie nur durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar ist, aber durch Pfuscherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in trivialste Formengemeinheit ausartet. Dagegen bekennt der sogenannte gothische Stil ein Prinzip der Uniformirung im Reichthum, welches den Unterschied des Edlen und Gemeinen weniger auffallen lässt; auch ist der Geschmack, der diese Unterschiede wahrnimmt, für diesen Stil, wegen der Neuheit seiner Wiederaufnahme, noch ziemlich unempfänglich.

noch so complicirte Funktion differentiiren, aber das Integriren gelingt ihr selten, und am wenigsten in solchen Fällen der Physik, bei denen ein verwickeltes Durcheinanderwirken von Kräften Statt findet, dessen Gesetz zu bestimmen ist. — Aber die Mathematik versucht doch wenigstens derartige Integrationen und rechnet sie zu ihren höchsten Aufgaben, wogegen die Aesthetik von heute ganz ähnliche Aufgaben und Probleme der Kunstphysik (um mich der Analogie wegen, die zwischen dem Wirken der Natur und dem der Kunst Statt findet, dieses gewagten Ausdruckes zu bedienen) kurzweg von sich abweist und den Standpunkt als glücklich überwunden erklärt, auf welchem noch Aesthetiker wie Lessing und Rumohr, die wirklich selbst etwas von der Kunst und ihrer Praxis (jeder von beiden in seiner Sphäre) wussten und verstanden, den Künstler in die Lehre nehmen zu dürfen glaubten. (Zeising, ästh. Forschungen, Einleitung Seite 2.)

Es ist dem Kunstphilosophen nur noch um die Lösung seines Problemes zu thun, das mit dem des Künstlers nichts gemein hat, „dem als Ausgangs- und „Zielpunkt seiner Thätigkeit die Erscheinungswelt gilt, während dem Aesthetiker „das Erste und das Letzte die Idee ist, die ihm als der Keim und Samen alles „Daseienden, als die befruchtende Kraft gilt, welcher alles, auch das Schöne, seine „Existenz verdankt etc.“ [1]

Ihm ist der Kunstgenuss Verstandesübung, philosophisches Ergötzen, bestehend in dem Zurücktragen des Schönen aus der Erscheinungswelt in die Idee, in dem Zergliedern desselben und dem Herauspräpariren des Begriffskerns aus ihm. [2]

[1] Zeising A. F. Einleitung.

[2] „Die spekulative Aesthetik, die vorzugsweise gepflegt wird, ist für die Bildenden „und Bauenden fast eben so unfruchtbar wie für die Beschauenden schädlich. Es fehlt „dieser Aesthetik an konkretem Verständniss des Schönen, sie hat zwar viel Kunst„rhetorik aber wenig Kunstempfindung verbreitet. Eine Ableitung des Formellschönen „gelingt ihr nicht; sie muss sich in der Regel damit begnügen, aus der vollen Traube „nur den abstrakten Schnaps des Gedankens abzudestilliren.

„Seit die Kunst unter diese spekulative Aufsicht gestellt worden ist, ist weder „der Sinn für schöne Raumerfüllung neubelebt, noch sind die Nerven für die vis superba „formae empfänglicher gestimmt worden. Das unmittelbare anschauende Denken wird „durch diese Aesthetik in keiner Weise gefördert. An der Unfähigkeit so vieler Men„schen, das Schöne als solches rein zu geniessen, findet sie eine grosse Stütze. Sie „hilft dieser Unfähigkeit nach, indem sie das für das Auge bestimmte für das Ohr „übersetzt, die Kunst in Nichtkunst, die Formen in Begriffe, das Vergnügen am „Schönen in Gott weiss welches Vergnügen, und Scherz und Humor der Kunst in „pedantischen Ernst umwandelt. — Wenn aber Form, Farbe, Quantität, um sie recht „zu empfinden, erst in der Kategorieenretorte sublimirt werden müssen, wenn das „Sinnliche als solches keinen Sinn mehr hat, wenn das Leibliche, wie in dieser „Aesthetik, sich erst entleiben muss, um seinen Reichthum aufzuschliessen, — geht da „nicht für die Kunst der Grund selbstständiger Existenz zu Grunde?

„Auch über die Kunstjournale, die mehr oder weniger das Echo der spekulativ„ästhetischen Handbücher sind, wäre Manches zu bemerken. Auch sie leisten dem

Also auch von dieser Seite sieht sich die Kunst isolirt und auf ein ihr besonders abgestecktes Feld verwiesen. — Das Gegentheil von vormals, — denn bei den Alten war auch dieses Gebiet in demselben Reiche gelegen, woselbst die Philosophie waltete, die selbst Künstlerin war und den andern Künsten als Führerin diente, aber mit diesen ergreisend zur Scheidekunst ward, und an Stelle lebensvoller Analogieen todte Kategorieen erfand.

Eben so war der gothische Bau die lapidarische Uebertragung der scholastischen Philosophie des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Item mit kunstanatomischen Studien ist den Künsten nicht gedient, deren Gedeihen davon abhängt, dass beim Volke das Vermögen des ungetheilten, unmittelbaren Kunstempfindens und die Freude daran wieder erwache.

Bei alledem übt die spekulative Aesthetik einen bedeutenden Einfluss auf unsre Kunstverhältnisse, wie diese einmal sind; zunächst durch die Vermittlung der sogenannten Kenner und Kunstfreunde, die sich durch sie und nach ihr ein auf reine Willkür begründetes schematisch-puritanisches Kunstregiment erwarben, das dort, wo es durchzudringen vermochte, eine traurige Verödung der Kunstformenwelt veranlasste. So zeigt eine gewisse süddeutsche Architekturschule, in der sich die materialistisch-konstruktive Richtung mit dem ästhetischen Puritanismus vereinigt, bei lobenswerthen Erfolgen auf dem Gebiete des Nutzbaues, die Unzulänglichkeit ihrer Mittel, so wie es sich um wahre monumentale Kunst handelt. Diese Mittel, um welche moderne Prinzipiensucht sich selbst gebracht hat, sind zum grossen Theile nur irrthümlich als Erfindungen der Perioden des Verfalls der Künste, als absolut geschmackswidrig, oder als antikonstruktiv bezeichnet und unter dieser falschen Anklage verurtheilt worden. Unter ihnen sind in der That älteste Ueberlieferungen der Baukunst, welche durchaus der Logik des Bauens, allgemein der des Kunstschaffens, entsprechen, und die ihren symbolischen Werth haben, der älter als die Geschichte und durch Neues gar nicht ausdrückbar ist. Dieses zu beweisen wird die Schrift selbst mehrfache Gelegenheit bieten.

Eine andre Rückwirkung der spekulativen Philosophie auf die Künste zeigt sich in der ikonographischen Tendenz- und Zukunftskunst, der Jagd nach neuen Ideen, dem Gepränge mit Gedankenfülle, Tiefe und Reichthum der Bedeutung etc. etc.

Dieses Anrufen des nicht künstlerischen Interesses, dieses Tendenzeln (dem die Kunstextase und die oft lächerliche Deutesucht von Seiten der Kunstkenner und Archäologen würdig antwortet) sind bezeichnend entweder für die Barbarei oder für den Verfall; die Kunst auf ihrer höchsten Erhebung hasst die Exegese,

„stofflichen Interesse mehr Vorschub als gebührlich. Das Was dominirt auch in ihnen „das Wie, das Meinen das Erscheinen. —

„So erinnert die spekulative Aesthetik in manchen Beziehungen an die Natur-„philosophie. Wie diese die exakte Forschung, wird jene die empirische Aesthetik zur „Nachfolgerin haben."

Worte eines Dichters und Kunstkenners.

sie vermeidet daher aus Ueberlegung das Hervortreten derartigen Wollens, verhüllt dasselbe hinter den allgemeinsten, rein menschlichen Motiven und wählt mit Absicht die einfachen schon bekannten Vorwürfe, betrachtet diese, gerade so wie den Stoff, den Thon oder den Stein, aus dem sie schafft, lediglich als Mittel zu einem Zwecke, der sich selbst genügt.

Den Himmel erschuf ich aus der Erd'
Und Engel aus Weiberentfaltung,
Der Stoff gewinnt erst seinen Werth
Durch künstlerische Gestaltung!

Der Verfasser setzt für seine Schrift einige Grundbegriffe der Aesthetik als bekannt voraus. Da aber gewisse Auffassungen dieser Begriffe ihm eigenthümlich angehören, so schuldet er in Betreff ihrer dem Leser eine kurze Auseinandersetzung, die, als Anhang eines Vorworts, sich darauf zu beschränken hat, einzelne in der Schrift vorkommende Termen zu erklären.

Was wir mit Schönheitssinn, Freude am Schönen, Kunstgenuss, Kunsttrieb u. s. w. bezeichnen, ist in erhabnerer Sphäre analog mit denjenigen Trieben, Genüssen und Befriedigungen, durch welche die Erhaltung des gemeinen tellurischen Daseins bedungen ist, und die, genau betrachtet, sich auf Schmerz und dessen momentanes Beseitigen, Betäuben oder Vergessen zurückführen lassen. So wie der Zahn des Hungers das rein physische Individuum antreibt, durch dessen Beseitigung sein Dasein zu fristen, sowie Frost und Unbehagen ihn zwingen, Obdach zu suchen, sowie durch diese und andre Nöthe er dahin geführt wird, mit allerart Erfindungen ihnen entgegen zu arbeiten, durch Mühen sich und seiner Gattung Bestand und Gedeihen zu sichern, in gleicher Weise sind Seelenleiden uns eingeimpft, durch welche die Existenz und die Veredlung des Geistigen im Menschen, und des Menschengeistes im Allgemeinen bedungen sind.

Umgeben von einer Welt voller Wunder und Kräfte, deren Gesetz der Mensch ahnt, das er fassen möchte, aber nimmer enträthselt, das nur in einzelnen abgerissenen Akkorden zu ihm dringt und sein Gemüth in stets unbefriedigter Spannung erhält, zaubert er sich die fehlende Vollkommenheit im Spiel hervor, bildet er sich eine Welt im Kleinen, worin das kosmische Gesetz in engster Beschränktheit, aber in sich selbst abgeschlossen, und in dieser Beziehung vollkommen, hervortritt; in diesem Spiel befriedigt er seinen kosmogonischen Instinkt.

Schafft ihm die Einbildungskraft diese Bilder, indem sie einzelne Naturscenen so vor ihm zurecht legt, erweitert und seiner Stimmung anpasst, dass er im Einzelnen die Harmonie des Ganzen zu vernehmen glaubt und durch diese

Illusion für Augenblicke der Wirklichkeit entrissen wird, so ist diess Naturgenuss, der vom Kunstgenuss eigentlich prinzipiell nicht verschieden ist, so wie denn auch das Naturschöne (da es erst entsteht durch die Empfänglichkeit und selbst durch die vervollständigende Phantasie des Beschauers) dem allgemeinen Kunstschönen als untere Kategorie zufällt.

Aber dieser künstlerische Genuss des Naturschönen ist keineswegs die naiveste und ursprünglichste Manifestation des Kunsttriebes, vielmehr ist der Sinn dafür beim einfachen Naturmenschen unentwickelt, während es ihn schon erfreut, das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden. Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andre Kunst entbehren kann.

Aber zu jenen allgemeinen Naturphänomenen mit ihren erhabenen Schrecken, mit ihren sinnverwirrenden Reizen, mit ihrer unfassbaren Gesetzlichkeit treten noch thätigere Momente, die unser Gemüth spannen und es für die Illusionen der Kunst empfänglich machen.

Ein endloser Kampf, ein furchtbares Gesetz des Stärkeren, wonach einer den andern frisst, um wieder gefressen zu werden, geht zwar durch die gesammte Natur hindurch, manifestirt sich aber in seiner ganzen Grausamkeit und Härte in der uns zunächst stehenden Thierwelt, bildet den Inhalt unserer eigenen irdischen Existenz und denjenigen der Geschichte. Diesem endlosen Vertilgungsprocesse durch das Leben fehlt der Abschluss und die Tendenz, das Gemüth, wechselnd zwischen Hass und Mitleid, betrübt sich über den trostlosen Satz: Das Einzelne ist geschaffen nur um dem Ganzen als Nahrung zu dienen.

Dazu tritt das Zufällige, Ungereimte, Absurde, das uns auf jedem Schritte der irdischen Bahn begegnet, und dem Gesetze, das wir belauscht zu haben glaubten, schnöde in das Antlitz schlägt. Dann die tiefe unergründliche sturmbewegte eigne Gemüthswelt, Chöre der Leidenschaft im Kampfe unter sich und mit Schicksal, Zufall, Sitte, Gesetz; Phantasie im Gegensatz der Realität; Narrheit im Widerspruche mit sich selbst und dem All, nichts als Zerwürfnisse, denen uns die Künste, indem sie diese Kämpfe und Konflikte abschliessen, im engen Rahmen fassen und als Momente endlicher Sühne benützen, für Augenblicke entreissen. Aus diesen Stimmungen gingen die lyrisch-subjektiven und die dramatischen Kunstmanifestationen hervor.[1]

[1] Die Kunst hat somit gleiches Ziel mit der Religion, nämlich Enthebung aus den Unvollkommenheiten des Daseins, Vergessen der irdischen Leiden und Kämpfe im Hinblick auf Vollkommenes. Aber beide bilden Gegensätze darin, dass der Glaube durch das Mysterium des Wunders sich in das Unbegreifliche, mithin Gestaltlose, ver-

Der Zauber, der durch die Kunst in ihren verschiedensten Arten und Manifestationen auf das Gemüth wirkt, so dass dieses gänzlich durch das Kunstwerk eingenommen wird, heisst Schöne, die nicht sowohl Eigenschaft des letztern als vielmehr eine Wirkung ist, bei der die verschiedensten Momente innerhalb und ausserhalb des Objektes, dem das Prädikat der Schöne beigelegt wird, gleichzeitig thätig sind.

Diese Momente, wo sie nicht von dem schönen Objekte selbst ausgehen, müssen sich doch in ihm reflektiren, seine besondere Gestaltung bedingen.

Zudem müssen diese Momente aus dem Gesetze der Natur hervorgehen und ihm entsprechen, denn obschon es die Kunst nur mit der Form und dem Scheine, nicht mit dem Wesen der Dinge zu thun hat, so kann sie dennoch nicht anders als nach dem, was die Naturerscheinung sie lehrt, ihre Form schaffen, sei es auch nur durch Befolgung des allgemeinen Gesetzes, welches durch alle Reiche der Natur waltet, indem es hier unentwickelt, dort in ausgebildeter Form hervortritt. —

Am klarsten und ersichtlichsten tritt diese Analogie zwischen dem allgemeinen Gestaltungsgesetz in der Natur und in der Kunst, in dem was die spekulative Aesthetik die formellen Elemente des Rein-Schönen nennt, hervor.

Eine Erscheinung kann nur dadurch sich als solche manifestiren, dass sie sich abschliesst, dass sie sich als Individuum von dem Allgemeinen lostrennt.

Aber dieses Lostrennen vom Allgemeinen ist nur auf den ersten Stufen der Gestaltung ein absolutes, die entwickelteren Formen der Pflanzen und des animalischen Reiches dagegen sind dadurch ausgezeichnet, dass sich die Beziehung zum Allgemeinen, worauf sie wurzeln und fussen, und zum Besonderen, das sich ihnen als objektiver oder subjektiver Gegensatz gegenüberstellt, in ihnen gleichsam abspiegelt, dass ihre Gestaltung durch diese Beziehungen bedungen ist.

Da nun zugleich das Prinzip der Individualisirung bei jeder Er-

senkt, die Kunst dagegen dem Gestaltlosen Form gibt und selbst das Wunder in Kunstwerken naturgemäss, ja nothwendig erscheinen lässt. Eben so ist auch des Wissens Trieb und der Drang nach Wahrheit eine dritte Form des gleichen Strebens nach Vollkommenheit. Aber hier ist das endliche Ziel ein unerreichbares, das Reich des Unbekannten steht zu dem Kreise des Erforschten in einem Gegensatz, der für letzteres keinen formalen Halt und quantitativen Massstab abgibt, welches beides dem Kunstgebilde, in demjenigen was ausser ihm erscheint, zu Theil wird. Somit bleibt stets die Wissenschaft unvollständig und als Form unabgeschlossen; nicht das Wissen, sondern nur das Streben darnach befriedigt. Dagegen wird in der Kunst das Höchste, so lange es ein nicht genügendes Können und unerreichtes Wollen verräth, hinter dem Beschränktesten zurücktreten müssen, wenn dieses als das vollständig erreichte Ziel eines künstlerischen Strebens der Vollkommenheitsidee, die jedem Werke der Kunst zu Grunde liegt, entspricht. Beide, Religion und Philosophie, verlassen ihr Gebiet, geben sogar ihr eigentliches Wesen auf, indem sie die Kunstform annehmen, welche Verbindung der drei Manifestationen des geistigen Strebens jedoch die für das künstlerische Schaffen günstigsten Verhältnisse bietet, was bei den Griechen der Fall war.

scheinung, die auf Vollständigkeit Anspruch macht, durch gewisse Anordnung ihrer Theile scharf und deutlich symbolisirt ist, so stellen sich drei Gestaltungsmomente heraus, die bei Formenentstehungen thätig sein können, die aber oft bei niederen Formationen ihre Thätigkeit in Eins vereinigen, oder von denen dabei das eine schlummert. Diese Gestaltungsmomente, wo sie alle drei in Thätigkeit sind, entsprechen den drei Dimensionen der räumlichen Ausdehnung nach der Höhe, Breite und Tiefe.

Insofern nun, mit Beziehung auf die drei Gestaltungsmomente, die Vielheit der Form sich dreifach zu einer Einheitlichkeit zu ordnen hat, treten folgende drei nothwendige Bedingungen des Formal-Schönen hervor:

1) Symmetrie,
2) Proportionalität,
3) Die Richtung.

So wenig wie es möglich ist, sich noch eine vierte räumliche Ausdehnung zu denken, eben so wenig kann man den genannten Eigenschaften des Schönen noch eine homogene vierte hinzufügen.

Das Gesagte wird anschaulicher werden durch das Folgende:

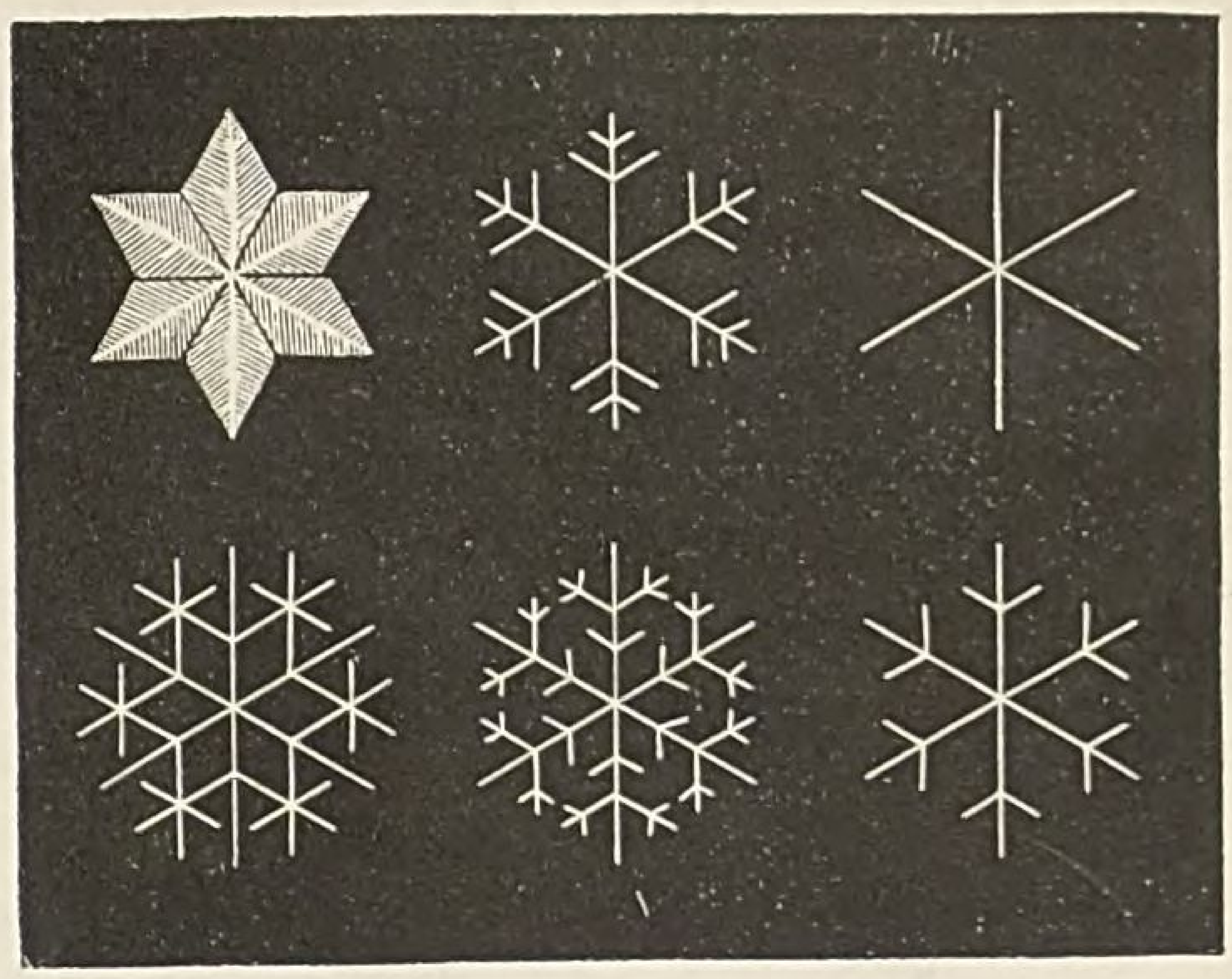
Gestaltungsprinzip der vollständig in sich abgeschlossenen für das Aussensein indifferenten Formen.

Diese haben unmittelbare Beziehung nur allein zu sich selbst; ihre Elemente ordnen sich daher um einen Kern oder Mittelpunkt, der gleichsam der Repräsentant der Einheitlichkeit ist, dem die Theile, die ihn in regelmässigen Figuren entweder umkreisen oder umstrahlen oder in gemischter, radial peripherischer Anordnung umgeben, als die Vielheitlichkeit der Gestaltung entsprechen. Derartige Erscheinungen treten uns am vollkommensten entgegen in dem Mineralreiche, theils planimetrisch als Polygone, Sterne und gemischte Formen (oft von grossem Reichthum in der Erfindung, wie z. B. die Schneeflocken), theils körperlich als Polyeder, vom regelmässigen Hexaeder bis zur Kugel. Das Gesetz der Molekularattraktion, das ungestört allseitig und alleinig waltende, zugleich die Indifferenz nach Aussen, oder vielmehr allseitiges Zurückweisen der äusserlichen Einwirkungen, finden in diesen Krystallbildungen ihren vollkommensten Ausdruck, nämlich strenge Regelmässigkeit und allseitige Abgeschlossenheit. Bei dem Kreise als Polygon von unendlich vielen Seitenlinien und der Kugel als Polyeder von unendlich vielen Seitenflächen wird diese Regelmässigkeit zu absoluter allseitiger Gleichförmigkeit, wesshalb diese Formen seit Urzeiten als Symbole des Absoluten und in sich Vollkommenen gelten.

Diese regelmässigen und geschlossenen Formen haben nur ein einziges Moment der Gestaltung, dessen Kraftmittelpunkt das Centrum ist, von wo aus die Gestaltung nach allen Seiten hinaus vor sich geht.

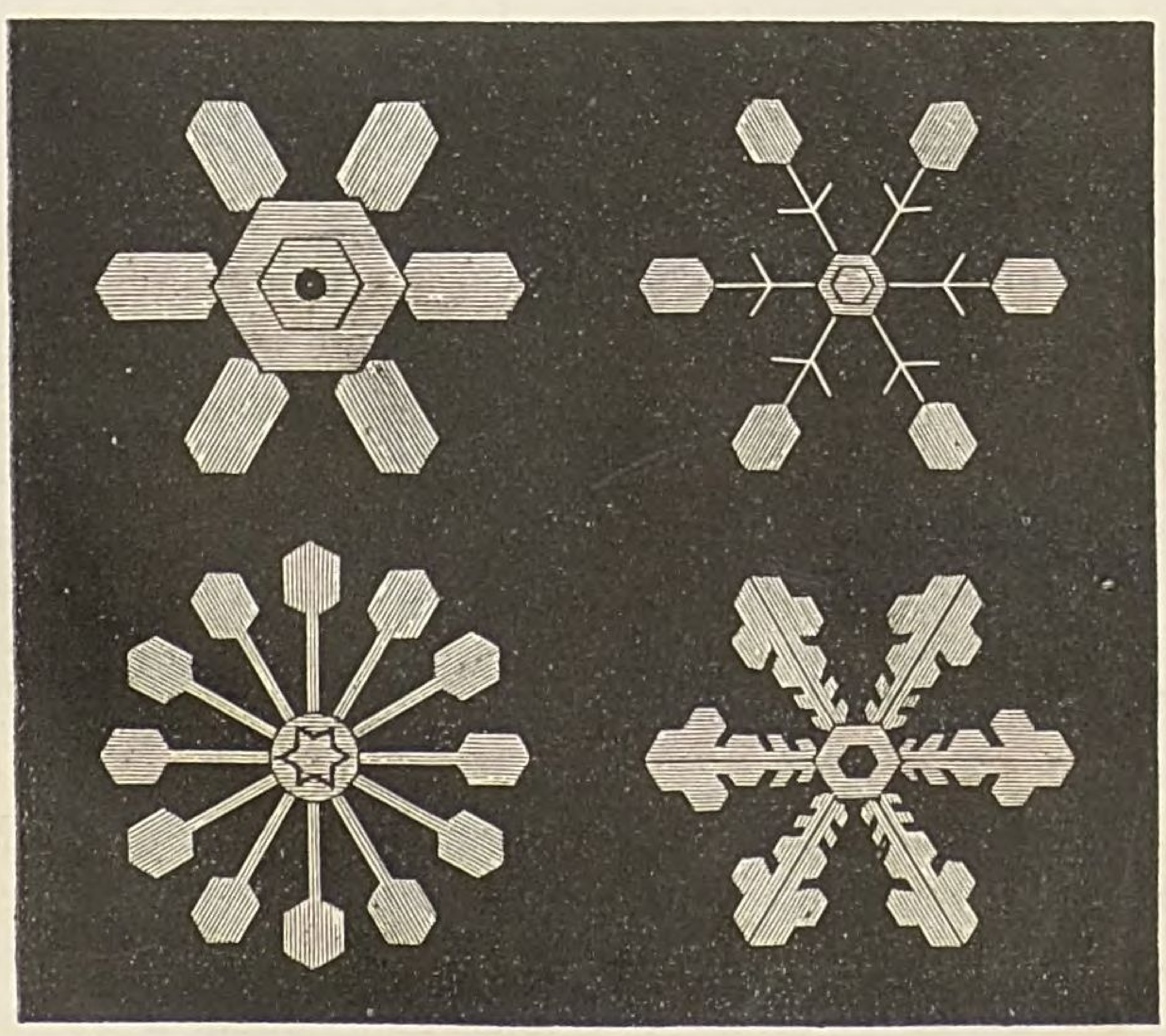
Für sie als Ganzes ist Symmetrie, Proportion und Richtung Eins. Sie sind allseitig gerichtet, daher richtungslos.

A A A



A A A

Das Proportionsgesetz tritt bei ihnen erst hervor, wenn man Stücke des Ganzen für sich betrachtet, und zwar am deutlichsten an radialen Bildungen, wie z. B. an Schneeflocken.

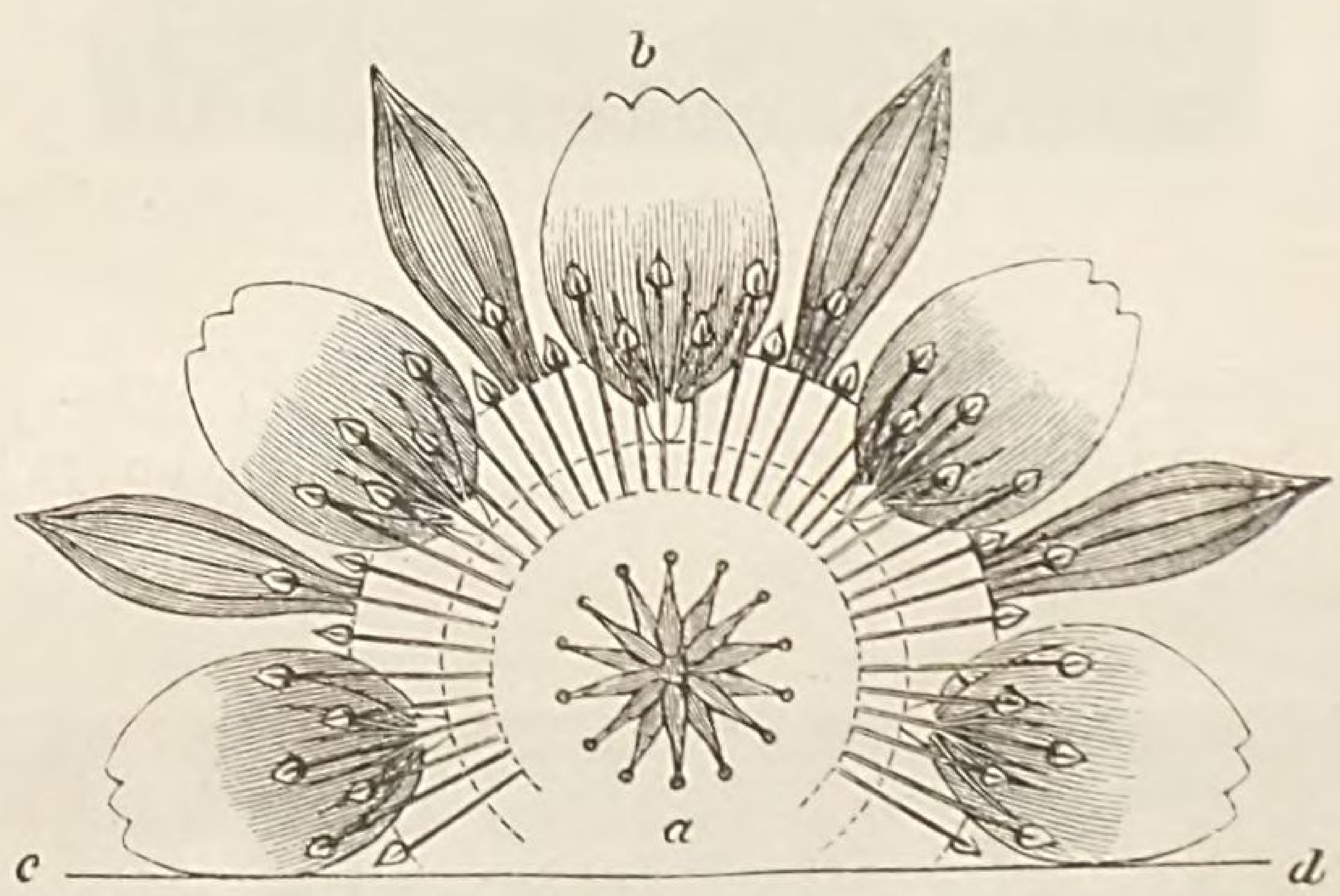


Hier zeigen die Strahlen mit ihren Verzweigungen schon proportionelle Entwickelung; sie deuten zugleich schon auf ein Streben nach Lostrennung und

Isolirung von dem kleinen All, das die Schneeflocke bildet, gleichsam eine Polarisation zwischen zwei Kräften, der positiven Kraft des selbstständigen Entwickelns in *A*, und der negativen Kraft der Abhängigkeit vom Gesammten in den Centren der Figuren.

Die Anordnung der Atome nach der Länge der Strahlen folgt den beiden genannten Wirkungen, ist ein Resultat beider, die Kraftcentren, die einander entgegenwirken, spiegeln sich ab und versöhnen sich zugleich in der proportionalen Gliederung des Strahls; derselbe erhält jedoch für den Beschauer erst dadurch selbstständige formale Existenz, dass er

1) vollständig losgetrennt (isolirt), nicht als Glied eines Ganzen, betrachtet werde;
2) vertikal aufwärts gerichtet sei, mit Bezug auf die Ebene des Horizonts, oder auf eine Linie, welche letztere repräsentirt.



In gleicher Weise ist in jenen merkwürdigen kleinen Welten, den Schneeflocken, Blumen und dergl. auch das symmetrische Gesetz schon gleichsam latent enthalten. Die Symmetrie entwindet sich hier der peripherischen Regelmässigkeit, der Eurhythmie, der Molekülen, welche sich in Ordnungen um das Centrum der Krystallisation reihen, in ähnlicher Weise wie oben die Proportion aus der radialen Regelmässigkeit der Gestaltung abgeleitet wurde.

Wenn man ein Stück aus einem solchen regelmässigen Kranze herausbricht und es für sich betrachtet, so fühlt das Auge bei dessen Anblicke sich nur beruhigt unter folgender Bedingung:

Gleiche Anzahl und Lage gleicher, oder Gleichgewicht der Momente ungleicher Theile rechts und links von einer Linie *a b*, die senkrecht steht auf einer horizontalen, als Repräsentantin der Ebene des irdischen Horizonts. Ist volle Gleichheit der Elemente rechts und links der vertikalen *ab* vorhanden, so ist diess strenge Symmetrie; findet nur Massengleichgewicht statt, so ist diess Ebenmass.

Die symmetrische Ordnung der Atome geschieht nach der horizontalen *cd*.

Sie ist gleichsam die unsichtbare Balancirstange, die der Gestalt statischen Halt gibt. Sie heisse die *symmetrische Axe*, im Gegensatz zu der Linie *a b*, welche die *proportionale Axe* sein mag, weil nach dieser Linie die proportionale Ordnung der Theile statt hat.

Eurhythmie. Rahmen.

Somit ist *Eurhythmie* geschlossene *Symmetrie*, steht sie nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Beschauer, sondern nur zu dem Centrum, um welches die Elemente der regelmässigen Form sich peripherisch ordnen und reihen.

Der Beschauer hat sich in das Centrum der Beziehungen zu versetzen, wenn ein Rapport zwischen ihm und der eurhythmischen Figur stattfinden soll. Vertikalität oder Horizontalität sind daher keine Grunderfordernisse der eurhythmischen Figur, ihr Wesen ist *Geschlossenheit*; ja sie drückt den absoluten Begriff des Einschlusses sinnbildlich aus, führt somit auch auf das Eingeschlossene zurück als das eigentliche Objekt, als das Centrum der eurhythmischen Ordnung.

So sind z. B. die Thüreinfassungen und Fensterbekleidungen solche eurhythmische Einschlüsse, ganz ähnlich den Bilderrahmen, nur dass das Eingerahmte die eintretende oder die ausschauende Person ist. Man erkennt an diesen Beispielen von Rahmen deutlich den Unterschied und die Trennung derjenigen Theile, die dem Rahmen als solchem zukommen und an denen das eurhythmische Gesetz in Thätigkeit tritt und der andern, theils in symmetrischem theils in proportionalem Sinne wirksamen Bestandtheile des Rahmens, wodurch er nebst seinem Inhalte erst dem Beschauer, der ausser dem Bilde steht, als Objekt gegenübertritt, wozu die Verdachungen, Konsolen und dem ähnliche Beiwerke gehören.

Der Rahmen ist eine der wichtigsten Grundformen der Kunst. Kein geschlossenes Bild ohne Rahmen, kein Massstab der Grösse ohne ihn. Nur bei ihm tritt die *Eurhythmie* in Anwendung, die regelmässig koncentrische Gliederung und Ordnung der formalen Elemente, die um das eingerahmte Objekt herum eine geschlossene Figur bilden.

Modifikationen der eurhythmischen Ordnung.

Die Gliederung der eurhythmischen Figuren erfolgt nach bestimmten Gesetzen der Wiederkehr, mit Cadenzen und Cäsuren, mit Erhebungen und Senkungen, aus deren Verkettung die geschlossene Figur entsteht. In dieser Beziehung sind die musikalischen Figuren (Melodien) und die optischen den gleichen Gesetzen unterworfen, nur dass das Ohr eine weit verwickeltere Ordnung zu verfolgen und aufzulösen vermag als das Auge, das in momentaner Anschauung das Ganze zugleich in sich aufnehmen soll. Daher sind bei allerdings unendlicher Verschiedenheit eurhythmischer Reihungen bei optischen Figuren kaum mehr als drei

Modifikationen der Gliederung gestattet. Ohne Zweifel war der Kanon dafür bei den Griechen eben so künstlich durchgebildet wie in der Musik und in der Dichtkunst, wir ahnen ihn in dem mächtigen Zusammenwirken der dorischen Säulen, in der Kadenz des Gebälkes, in dem unaufhörlichen Wiederkehren derselben Gliederverzierungen, das anregt und beruhigt, ohne zu ermüden. Dieser Kanon war bereits zur Römerzeit vergessen, denn Vitruv verwechselt die Eurhythmie schon mit der Proportion und wirft überhaupt alle formal- ästhetischen Begriffe, die er wahrscheinlich bei einem missverstandenen griechischen Autor aufschnappte, durcheinander, so dass die sie betreffende Stelle dieses Schriftstellers (lib. I, c. 2), weit entfernt über das Schönheitsgesetz der Griechen Auskunft zu geben, nur dazu beitrug, über dasselbe Verwirrung zu verbreiten.

Die Eurhythmie besteht in einer geschlossenen Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte.

Diese kann erstens in ganz gleichen Intervallen erfolgen, so dass jedes Element dem andern durchaus gleich ist. Derartige einfache Reihungen sind die Zahnschnitte, die Kannelüren, die Blattkränze, die einfachsten Perlenstäbe (ohne Disken) und dergl. mehr.

Die Reihe wird zweitens alternirend, wenn wir in den genannten Beispielen die Elemente noch durch andere Zwischenelemente trennen; z. B. wenn der einfache Blattkranz nach Art der Herzblattverzierungen in eine Reihe von zwei mit einander abwechselnden Blättern übergeht, oder wenn zwischen die Perlen Disken geschoben werden. Auch der Eierstab mit den sogenannten Pfeilspitzen gibt ein sehr gewöhnliches Beispiel alternirender Reihung. Dasselbe Prinzip der Alternanz zeigt sich in dem Kranze der Metopen und Triglyphen. — Kontrast in Form und Zeichnung, sowie in der Farbe, sind zum deutlichen Ausdrucke der alternirenden Reihung nothwendig. Wiederholung ungleicher Theile in eurhythmischer Kadenz ist das Prinzip der Alternanz.

Ausser den genannten beiden Reihen, der einfachen und der alternirenden, gestattet das Auge noch eine dritte, die reichste. Sie besteht in der Unterbrechung der einfachen oder auch der alternirenden Reihe durch periodische Cäsuren.

Auch sie war den Griechen bekannt, obschon bewusstvoll von ihnen sehr sparsam und nur an Beiwerken geübt.

Beispiele: Die Perlenschnüre mit doppelten und mehrfachen Disken, eine sehr leicht fassliche ungleiche Alternanz: die Löwenköpfe und Masken an der Traufrinne des griechischen Gebälkes, welche die Kranzverzierungen durchsetzen. — Die Balustraden des Renaissancestils. Vorwiegend in den barbarischen Baustilen, in der Hinduarchitektur, in der arabischen Baukunst, in dem Gothischen.[1]

[1] Schon sehr bald verliess die christliche Baukunst den einfachen Säulenrhythmus der antiken Gebäude und adoptirte dafür die Intersekanz der abwechselnden Säulen und Pfeiler, gewiss eben so sehr aus ästhetischen wie aus struktiven und liturgischen Gründen.

Diese Intersekanz ist der romantischen Stimmung fördersam, mehr malerisch-musikalisch wirkend, während die einfache und die alternirende Eurhythmie der plastischen Schöne entsprechen.

Wegen der mehr malerischen als plastischen Wirkung der Intersekanz ist sie besonders in polychromer Darstellung und als Flächendekoration zu empfehlen, für Teppiche, keramische Werke, eingelegte Metall- und Holzarbeiten und dergl.

Noch höhere Grade eurhythmischer Glieder mögen nur dann angebracht sein, wenn eine gewisse reiche Konfusion oder ein konfuser Reichthum hervortreten soll; z. B. auf Vorhängen, Stickereien, Kleiderstoffen, Shawls und dergl.; überhaupt in Fällen, wo die streng architektonische Eurhythmie zu trocken und steif erscheinen müsste.

Der Anfang des Hauptstückes über textile Künste gibt Näheres über die berührten und damit in Verbindung stehenden Punkte. Vergleiche auch die dort gegebenen Holzschnitte und sämmtliche zum ersten Bande gehörige Tondrücke, worauf Beispiele aller Modifikationen eurhythmischer Reihung befindlich sind.

Symmetrie.

Nicht mit der Proportion, sondern mit der Symmetrie steht die Eurhythmie in sehr naher Begriffsverwandtschaft, da strenge genommen das Symmetrische nur ein Stück, ein Bruchtheil, eines eurhythmischen Ganzen, das in sich zurückkehrt, ist. Man denke sich die Erde durchschnitten, so bildet die Durchschnittsfläche eine kreisförmige Scheibe, auf deren äusserem Rande sich die Gegenstände der Erdoberfläche, in radialer Gestaltung zum Mittelpunkte der Scheibe gerichtet, reihen. Ein Stück dieses Erdmeridians, den der architektonische Sinn sich eurhythmisch gegliedert vorstellt, ist eine symmetrische Reihe, die nur desshalb uns befriedigt, weil wir in ihr einen derartigen Bezug auf das Allgemeine erkennen, der dem Einzelnerscheinen statischen Halt gestattet. Symmetrische Formen haben demgemäss nicht wie jene regelmässigen Krystallbildungen, die sich von dem All vollständig abschliessen und wahre Mikrokosmen sind, in sich genügenden Bestand, so dass sich die Möglichkeit ihres Seins auch ausser der Welt in ihrer Form ausspräche. Sie haben daher nicht die Art formaler Vollkommenheit niederer Ordnung, die den regelmässig geschlossenen Figuren eigen ist; aber sie sind diejenigen, in welche die organische Natur sich kleidet, indem sie dabei ein höheres Gesetz des einheitlichen Zusammenwirkens befolgt. Zum Verständniss des symmetrischen Gesetzes genügen daher nicht mehr jene zierlich starren Schneekrystalle, die für das rhythmische Gesetz und dessen Zusammenhang mit dem ersteren so lehrreich sind; — vielmehr tritt die Symmetrie in wahrer Bedeutung und grösster Mannigfaltigkeit, in Verbindung mit der Proportionalität, zuerst bei den Pflanzengebilden hervor.

Dabei ist merkwürdig, dass Beginn und Ende des Pflanzenlebens wieder

durch in sich abgeschlossene Mikrokosmen repräsentirt sind, nämlich durch die kugelähnliche Pflanzenzelle, die Blume, die Frucht. Nur die Pflanze in ihrem Wachsthum hat makrokosmischen Bezug, und bei ihr entwickelt sich zugleich das Leben, das im Konflikt mit jenem makrokosmischen Bezuge als Gestaltungsprinzip, nämlich als das Prinzip der Proportionalität, sich bethätigt.

Doch sei hier zunächst das symmetrische Gesetz, wie es im Pflanzenleben herrscht, in möglichst gesonderte Betrachtung gezogen.

Die Pflanze als Individuum und als Ganzes betrachtet, entwickelt sich vertikal aufwärts, als Theil eines Erdradius, aus ihrem Keim. Die Erhaltung dieser Richtung ist abhängig von der Massenvertheilung der Aeste, Zweige, Blätter, Blumen und Früchte, die sich rings um den Stamm, oder, wo dieser fehlt, um die Vertikale, die den Schwerpunkt enthält, so ordnen, dass dem allseitigen Gleichgewicht genügt sei. Diese Ordnung ist daher eine eurhythmische, deren Gesetz aus der planimetrischen Figur des Grundplanes hervorgeht, die einer sternförmigen regelmässigen Krystallbildung ähnelt. Erst in ihrer Vertikalprojektion, d. h. auf der Netzhaut des Beschauers, ist das Bild der Pflanze symmetrisch. Die Ordnung der Glieder der Gestaltung nach vertikaler Richtung (bei dem Baume das Ansetzen der Zweige) wird dabei von dem Gesetze des Gleichgewichts in so fern unabhängig bleiben, als es für letzteres ganz ohne Einfluss ist, ob ein bestimmter Ring von Aesten, die einander in Bezug auf den vertikalen Stamm das Gleichgewicht halten, oben oder unten am Stamme, über oder unter andern, gleichfalls einander die Wage haltenden, Systemen hervorwachse.

Daraus folgt, dass bei allen Pflanzen und bei allen Gebilden der Natur und der Kunst, die hierin gleicher Gesetzlichkeit gehorchen, Symmetrie im Sinne der Vertikalausdehnung nicht stattfindet.

Während die Pflanze als Ganzes eigentlich nur für das Auge symmetrisch, aber in Wirklichkeit eurhythmisch ist, tritt die faktische Symmetrie in sehr lehrreicher, wenn schon im Einzelnen schwer zu lösender Gesetzlichkeit an den einzelnen Theilen der Pflanze auf.

Ein Ast wachse rechtwinklicht (ohne Neigung gegen den Horizont) aus dem Stamme hervor, er sei verzweigt, und die Zweige laufen in Blätter aus, die farrenkrautartig getheilt sind, deren Theile wieder aus kleineren Blättern bestehen, so verräth sich an diesen verschiedenen Theilen des Baumes, wenn man jeden Theil als ein Gesondertes, als Individuum nimmt, die Abhängigkeit vom Ganzen in der symmetrischen Anordnung ihrer Unterglieder.

Für den Ast, als Ganzes betrachtet, ist der Stamm zunächst das Gleiche, was für den Stamm die Erde ist, nämlich der nächste makrokosmische Bezug, der sich in der Gleichvertheilung der Verzweigungen und der Laubmassen des Astes in Rücksicht auf den Stamm zeigt. Zugleich findet ein unmittelbarer Bezug des Astes zu dem Erdmittelpunkte statt, dem er in der Anordnung und Massenvertheilung seiner Unterglieder gleichzeitig Folge leisten soll. Bei horizontalen Verästungen ist in Folge dieser Doppelbedingung, die erfüllt werden muss, die Massenvertheilung nicht mehr eurhythmisch (rings um den Ast herum), wie bei

dem Hauptstamme, der nur einfachen Bezug zum Mittelpunkt der Erde hat, sondern symmetrisch, mit horizontaler symmetrischer Axe, die den Ast rechtwinklicht schneidet. Bei den Zweigen, Blättern und Blatttheilen, wenn man jedes für sich betrachtet, ist überall das gleiche dynamische Gesetz thätig; wonach immer der nächste Bezug zu dem, aus welchem das Einzelne unmittelbar hervorwächst, und der allgemeine Bezug zur Erde, vermöge der Massenattraktion und der Schwere, die Gestaltungsmomente der Symmetrie sind.[1] Alle diese Theile haben jeder nur eine symmetrische Axe, die immer horizontal und rechtwinklicht auf dasjenige gerichtet ist, worauf der Theil zunächst wurzelt. Die Symmetrie des Blattes z. B. projectirt sich als Linie auf einer Durchschnittsebene, die den Stengel rechtwinklicht schneidet und mit dem Hauptstamme (der senkrecht ist) parallel läuft. Gleicherweise ordnen sich viele Blätter je nach dem Charakter der Pflanzen verschiedentlich, aber immer symmetrisch um den Zweig und zwar gleichfalls nach horizontal linearischem Gleichgewichtsgesetze. Es folgt daraus, dass der Zweig mit seinem Blattwerk eine Fläche bilden muss, gleich dem Blatte.

Alle mehr horizontal verzweigten Bäume, z. B. die Ceder, die Akazie und die Buche zeigen die bezeichnete symmetrische Ordnung. Aber verwickelter tritt das Naturgesetz auf, wenn ein anderes Radiationsprinzip die Pflanze charakterisirt, wenn z. B. die Zweige, wie bei der Pappel und bei der Cypresse, in sehr spitzen Winkeln dem Stamme entkeimen.



Hier nähert sich wieder die Symmetrie der Aeste mit ihren Zweigen und Blättern der planimetrischen Eurhythmie des Hauptstammes, ohne sie jedoch rein darzustellen. Das Streben nach Massengleichgewicht und Symmetrie unter so

[1] Dieses Gesetz tritt besonders deutlich hervor an den Pflanzen der Urwelt und ihren noch lebenden Abkömmlingen, den Farren, Schachtelhalmen, Palmen und dergl., wogegen die späteren Metamorphosen des Pflanzentypus statt der Symmetrie des Oefteren Massengleichgewicht zeigen.

complicirten Wechselverhältnissen veranlasst und treibt die formenreiche Natur zu dem unendlichen Wechsel von Erscheinungen, den die Pflanzenwelt bietet, in der wir das symmetrische Gesetz im Durcheinanderwirken mit der Proportionalität, durch welche es sich spiralisch gleichsam hindurchschraubt, mehr ahnen als erkennen; wodurch ein Theil jenes romantischen Zaubers bedungen ist, den die Pflanzenwelt auf das Gemüth bewirkt.

Die animalische Schöpfung zeigt zwar noch unendlich freieres und reicheres Schaffen als die Pflanzenwelt, allein die formalen Eigenschaften treten bei den Bildungen der Thierwelt in ihren Elementen viel klarer hervor, als diess bei den Gebilden des Pflanzenreichs der Fall ist.

Denn die Symmetrie, von der es sich hier zunächst handelt, ist nur bei den Polypen, Strahlthieren u. a., aber niemals bei den höheren thierischen Gebilden planimetrisch, wie bei den Pflanzen, sondern stets nur linearisch. Es gibt keine thierische Form höherer Entwickelung, die, nach irgend einer der drei Hauptaxen der räumlichen Ausdehnung durchschnitten oder auf sie projicirt, vollkommen regelmässig erschiene. Die lineare symmetrische Axe bei Wirbelthieren und Menschen ist eine horizontale Linie, welche die Richtungsaxe (von der unten die Rede sein wird) rechtwinklicht trifft. Dabei sind animalische Gebilde weder in dem Sinne von unten nach oben, noch in dem Sinne von vorne nach hinten den Gesetzen der Symmetrie unterworfen; ersteres aus gleichem Grunde wie bei den Pflanzen, letzteres aus ganz analoger Ursache.

Sogar bis in die grössere ausserirdische Welt liesse sich das Gesetz der Symmetrie als zusammenhängend mit den verschiedenen Graden der makrokosmischen Abhängigkeit der Himmelskörper von einander verfolgen, wenn dieses hier nicht zu weit führte.

Proportionalität und Richtung (Bewegungseinheit).

Bereits an den strahlenförmig angeschossenen Krystallen ist das Gesetz der Proportionalität wahrnehmbar, indem die einzelnen Strahlen zuweilen *gegliedert* erscheinen. Diese Gliederung geschieht nach bestimmtem Gesetze, das je nach der Natur der krystallisirten Flüssigkeit und je nach Umständen sich verschiedentlich manifestirt.

Derartiges bemerkt man, wie schon angeführt wurde, an einigen der auf Seite XXV, dargestellten Schneekrystalle.

Aber weit entwickelter tritt das Gesetz der Proportionalität an den organischen Gebilden zur Erscheinung.

Man kann nicht umhin, bei der Entwickelung der vegetabilischen und animalischen Organismen eine bestimmte Kraft als thätig anzunehmen, die einestheils von den allgemeinen Naturkräften (der Massenattraktion, der Massenrepulsion etc.), anderntheils von der Willenskraft der lebendigen Organismen, in

gewissem Sinne unabhängig wirkt; obschon sie mit beiden in Konflikt kommt, und erst in der glücklichen Ausgleichung dieser Konflikte die Existenz der organischen Gestalten beruht.

In diesem Kampfe der organischen Lebenskraft, mit der Materie einestheils, mit der Willenskraft anderntheils, entfaltet die Natur ihre herrlichsten Schöpfungen; er zeigt sich in den schönen elastischen Kurven der Palme, die ihre majestätische Blätterkrone kraftvoll emporrichtet, aber dabei den Bedingungen des allgemeinen Gravitationsgesetzes als Ganzes und in ihren einzelnen Theilen (den Blättern der Krone) sich schmiegt.

Dieser Kampf zeigt sich noch thätiger in den willensbegabten Organismen, z. B. in der Artemis oder dem Apollon, wie sie die antike Kunst gebildet hat; hier ist Willensfreiheit und Bewegung im Gleichgewicht mit Massenbedingung und mit Lebensbedingung; die reichste Mannigfaltigkeit in einheitlichem Zusammenwirken, die für irdische Begriffe möglich ist.

Die Lebenskraft (oder wenn man will die physische Wachsthumskraft), obschon sie allseitig thätig ist, folgt doch vorzugsweise einem Hauptzuge, der bei den meisten Pflanzen vertikal aufwärts der Schwerkraft entgegengerichtet ist, der bei den Thieren durch die Rückenwirbelsäule bezeichnet wird, die bei den meisten Thieren horizontal liegt und in die Willensrichtung fällt, aber bei dem Menschen wieder vertikal steht und mit seiner Willensrichtung nicht zusammenfällt, sondern einen rechten Winkel mit ihr bildet. Es sind daher bei der organischen Gestaltung je nach den Stufenhöhen der Organismen zwei oder drei Kräfte thätig, denen wir (nach dem Vorgange dessen, was in der Mechanik üblich ist) besondere Kraftcentren beimessen dürfen.

Die am allgemeinsten thätige unter ihnen ist die Massenwirkung, die sich am augenscheinlichsten theils als Schwere, theils als vis inertiae kund gibt. Ihr stets normal entgegen wirken die beiden andern Kräfte, die organische Lebenskraft und die Willenskraft.

Die Pflanzen wurzeln in der Erde und haben keine Willenskraft, sondern nur Lebenskraft, deren Centrum man sich in den Zenith, auf der unendlichen Verlängerung der Senkrechten, welche die Lebensaxe der Pflanze bildet, versetzt denken darf. Sie bildet mit der Schwerkraft, die wir in den Mittelpunkt der Erde versetzen, ein Paar, das in einer und derselben Vertikalen, aber in entgegengesetztem Sinne, wirkt.

Durch diesen Konflikt (der auch dann noch besteht, wenn auch dem Massengleichgewichte bereits Genüge geleistet ward) ist zum Theil[1] die Proportion der Pflanze bedungen, die von dem Gesetze des Gleichgewichts unabhängig ist, weil, wie bereits oben hervorgehoben wurde, es für das Gleichgewicht ganz ohne Einfluss ist, ob ein bestimmter Komplex von sich, in Bezug auf den vertikalen

[1] Nur theilweise, weil die Organe der Pflanze und ihr gegenseitiges Verhalten zunächst allerdings durch ihre Bestimmungen, als Werkzeuge der Ernährung und Fortpflanzung, bedungen sind.

Stamm, einander die Wage haltenden Massen, oben oder unten am Stamm, über oder unter andern, einander gleichfalls aufwiegenden, Systemen der Verzweigung hervorwachse.

Wenn somit das statische Gleichgewicht bei der proportionalen Bildung der Pflanze nicht unmittelbar in Betracht kommt, so ist dafür die Stabilität ein wichtiges Moment derselben. Die konoide Form entspricht diesem Stabilitätsgesetze am besten, die zugleich aus dem inneren Wachsthumsprinzipe der Pflanze und aus andern sehr verwickelten, grösstentheils noch unerforschten, Ursachen hervorgeht und zugleich durch sie modificirt wird. In der That macht sich durch den unendlichen Formenwechsel, den die Natur im Pflanzenreiche entfaltet, doch stets diese Tendenz nach konoidem (flammenförmigem) Abschlusse bemerkbar.

Noch schwerer fasslich und verwickelter als bei der Pflanze zeigt sich das Gesetz der Proportion in dem Reiche der animalischen Natur. Die Proportion ist hier eine zweifache, denn jede animalische Form hat Proportion, erstens von unten nach oben, und zweitens von vorne nach hinten.

Die Proportion im ersteren Sinne muss wieder, wie bei der Pflanze, die Versöhnung eines Konflikts zwischen der Schwerkraft und einer ihr entgegenwirkenden Tendenz des organischen Lebens nach aufrechter Gestaltung ausdrücken.

Die Proportion von vorne nach hinten kündigt einen ähnlichen Konflikt an, und besteht gleichfalls in der Versöhnung zweier Gegensätze. Dieser Konflikt findet statt zwischen Bewegung, als Aeusserung des freien Willens, und Massenwiderstand, als Aeusserung der vis inertiae und der Resistenz der Medien.

Dieselben Massen und Theile der Gestalt nämlich, die sich als schwer bethätigen, indem sie von der Erde angezogen werden, und desshalb mit der vertikalen Entwickelungskraft in Widerspruch gerathen, wirken auch nach dem Gesetze der Trägheit der Willensrichtung entgegen, sei es nun, dass diese eine Bewegung des Systemes zu beginnen oder aufzuhalten beabsichtige. Dazu kommt noch eine zweite Aeusserung des materiellen Widerstands, in der Resistenz des Mittels, worin die Bewegung statt haben soll, sei es Luft, Wasser, Erde, Holz oder ein anderes Medium, das geeignet ist, thierische, der Selbstbewegung theilhaftige, Geschöpfe zu enthalten. Diese Wirkungen der Materie geschehen immer in der Richtung der Bewegung, aber im entgegengesetzten Sinne von ihr; und diejenige thierische Form, die unter gewissen gegebenen Bedingungen, die von dieser Frage unabhängig sind, die vereinten beiden genannten, der Bewegung entgegenwirkenden, tellurischen Potenzen am meisten schwächt und mildert, ist die best gerichtete.

Hierbei zeigt sich ein Verhalten des symmetrischen Gleichgewichts zu der Proportion im Sinne der Bewegung[1] (Richtungsangemessenheit), das ganz analog

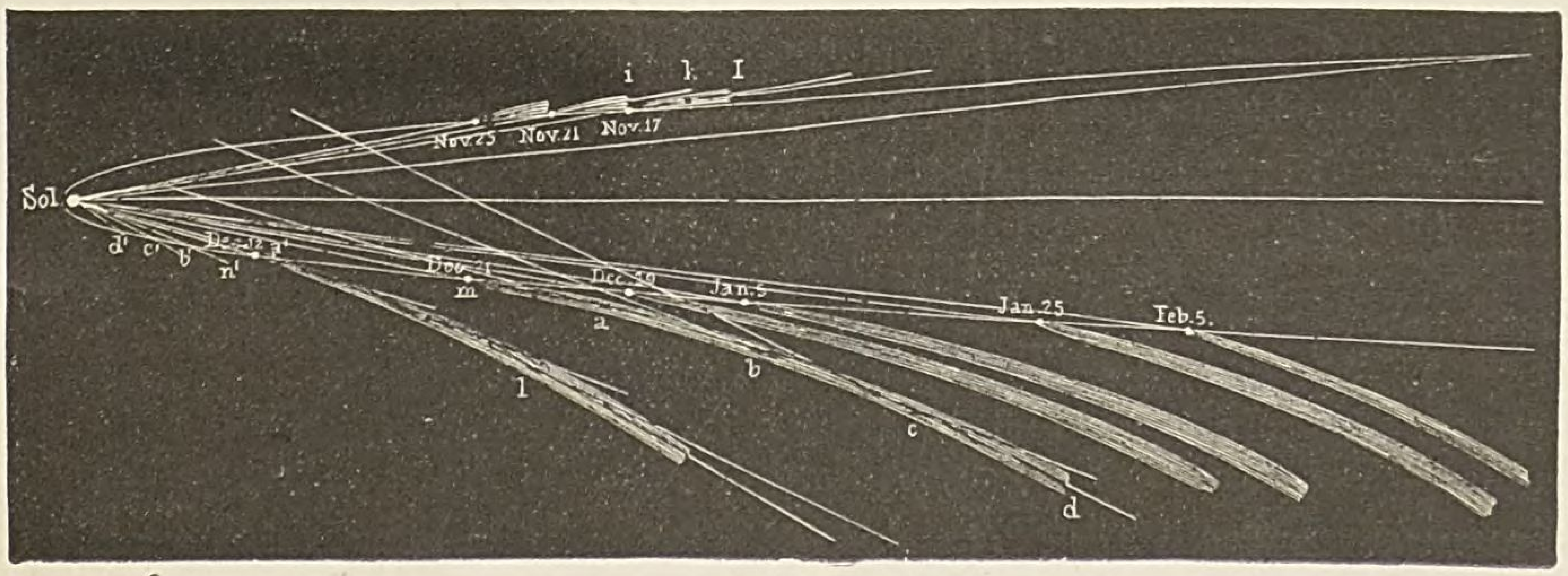
[1] Diese Proportion im Sinne der Bewegung oder der Willensrichtung ist prinzipiell verschieden von der Proportion im Sinne der vertikalen Gestaltung, wesshalb aus ihr eine besondere Kategorie der formalen Schöne zu machen ist. Jedoch ist es

ist demjenigen zwischen der Symmetrie als abhängig von der Schwerkraft und der vertikalen Proportion, wie bei der Pflanze. Denn es müssen sich um die

klar, wie zwischen beiden eine weit engere Verwandtschaft besteht als zwischen jeder von ihnen und der Symmetrie.

Hier möge gestattet sein, ein aus der Dynamik des Himmels entnommenes Beispiel anzuführen, worin der Verfasser den nahen Zusammenhang zwischen proportionaler Gestaltung und Bewegungsgestaltung, sowie die Verwandtschaft und den Unterschied der aus beiden resultirenden Formen, zu erkennen glaubt. Nach allgemeiner Annahme ist der Schweif des Kometen eine Atmosphäre, die durch die theilweise Verdunstung oder Verbrennung des Weltkörpers bei seiner Sonnennähe entsteht. Dieser Schweif ist hiernach in Form und Richtung bedungen durch zweierlei Kraftkonflikte, sehr ähnlich oder vielmehr gleich den im Texte erwähnten.

Wenn der Stern während seiner Sonnennähe plötzlich still stände, d. h. wenn seine eigene Bewegung um die Sonne aufhörte, so würde die durch die Sonne bewirkte Verbrennung eine Flamme erzeugen, gleich derjenigen der brennenden Kerze, die l e i c h t e r e n erhitzten und leuchtenden Ausströmungen würden das unverbrennliche Medium, das den Kern umgibt und das All ausfüllt, in Flammenform durchsetzen; die



Richtung dieser zugleich leuchtenden und beleuchteten Emanation wäre eine grade Linie, die von der Sonne durch den Stern hindurchginge. Nun aber tritt die Bewegung des Kometen als formbestimmendes Moment hinzu, wodurch die Axe und Gestalt des Schweifes eine Veränderung erleidet und er die Form des geschweiften, mit dem untern Theile, zunächst dem Kerne, radial von der Sonne abgewandten, sich erweiternden, Lichtbüschels annimmt, eine Form, die sich graphisch konstruiren lässt. Auch diese Richtung ist wahrscheinlich durch den Widerstand des Aethers, in dem der Schweif schwimmt, modificirt. Zur Erläuterung sei hier die in Newtons drittem Buche der principia philosoph. nat. math. enthaltene graphische Darstellung der Bahn des Kometen von 1680 beigefügt, wonach der Schweif desselben, in den verschiedenen Punkten seiner Bahn, die beobachtet wurden, in Form und Richtung ganz der gedachten Hypothese entspricht.

Vor dem Eintritt in die Sonnennähe bei *i* ist der Schweif nur kurz und in einer sehr schwachen gegen die Bahnaxe konkaven Kurve gebogen, weil die Krümmung des

Axe der Bewegung herum die Momente der Trägheit und des Widerstands der Medien so balanciren, dass keine unfreiwillige Abweichung von der Richtungsuniformität in Folge ungleichmässiger Massenvertheilung in Bezug auf die Bewegungsaxe (die durchschnittlich horizontal anzunehmen ist) eintreten. Dieses Gesetz würde aber wieder die Ordnung der Theile nach dem Sinne der Bewegung durchaus nicht afficiren und zwar aus demselben Grunde, der oben bereits hervorgehoben wurde. Statt der Stabilität tritt aber hier eine andere Grundbedingung formaler Angemessenheit in Wirksamkeit, nämlich Mobilität oder Bewegungsfähigkeit, verbunden mit Bewegungsquantität.[1]

Bei vielen untergeordneten Thierbildungen, wie bei den Würmern, fällt die Lebensaxe vollständig mit der Spontaneïtätsaxe zusammen, diese haben daher, wie die Pflanzen, nur zwei Eigenschaften der Form, nämlich Symmetrie, die sich als Flächensymmetrie (Eurhythmie) im Querdurchschnitte zeigt und Bewegungseinheit. Ihnen fehlt ganz oder beinahe die vertikale Proportion.

Die Thiere höherer Organisation, wie die Vierfüssler und die Vögel, bilden sehr verwickelte Mittelglieder zwischen diesem Schema und dem menschlichen, bei dem alle drei Axen der Gestaltung, die symmetrische Axe, die proportionale Axe und die Richtungsaxe, prinzipiell getrennt und rechtwinklicht auf einander, nach den Koordinatenaxen der räumlichen Ausdehnung, hervortreten.

Die Kunst nun führt eine ähnliche Mannigfaltigkeit von Kombinationen auf wie die Natur, kann aber die Schranken der letzteren hierin nicht um einen Zoll überschreiten; sie muss sich in den Prinzipien formaler Gestaltung genau nach den Gesetzen der Natur richten.

Theils der Bahn, den der Stern vorher beschrieben hatte, nur gering war und die Dunstemanationen noch langsam vor sich gingen. Der Theil der Säule zwischen *i* und *k* entwickelte sich aus dem Kerne, während dieser die Bahnstrecke zwischen *k* und *i* durchlief, wogegen der oberste Theil des Schweifes aus Dünsten besteht, die schon vorher auf der Bahn jenseits *k* von dem Sterne ausgingen. — Aber jenseits des Periheliums bei *m* ist die Dunstsäule sehr lang und war die Bahnstrecke kurz vorher scharf gebogen, daher ist die Dunstsäule (deren oberste Regionen aus Theilen bestehen, die der Komet in der Richtung des Sonnenstrahls aufsteigen liess, wie er sich noch auf lange vorher zurückgelegten Strecken der Bahn befand) stark geschweift und zwar hier, wie sich aus der Konstruktion als nothwendig ergibt, mit der konvexen Seite gegen die Bahnaxe. Theilt man den Schweif *m d* in vier Abschnitte, so gehört der unterste denjenigen Punkten der Bahn zwischen *m* und *a'* an; der zweite Abschnitt entstrahlte dem Kometen zwischen *a'* und *b'*; der dritte rührt aus der Region zwischen *b'* und *c'*; der vierte, aus derjenigen zunächst jenseits *c'* kommend, ist identisch mit dem mittlern Abschnitte des Schweifes während des Aufenthalts des Sterns bei *n'* u. s. f.

[1] Ueber dieses verwickelte Thema, das hier nicht durchgeführt werden kann, vergleiche meine Schrift über die Schleudergeschosse der Alten. Frankfurt a. M. 1858.

Von dem Grundsatze der Autorität bei der Entstehung der Naturformen und in der Kunst.

Autorität ist ein Terminus, dessen sich Vitruv mehrmals bedient (vielleicht mit Hinblick auf einen verlorenen griechischen Gewährsmann, dessen Ausdrücke er, so gut es gehen wollte, ins Latein übertrug), um etwas auszudrücken, wofür die deutsche Sprache kein äquivalentes Wort hat, nämlich das Hervortreten gewisser formaler Bestandtheile einer Erscheinung aus der Reihe der übrigen, wodurch sie innerhalb ihres Bereiches gleichsam zu Chorführern und sichtbaren Repräsentanten eines einigenden Prinzips werden. Zu den Autoritäten verhalten sich die übrigen Elemente der im Schönen geeinigten Vielheit wie mitklingende, modulirende und begleitende Töne zum Grundtone. Gemäss der oben gegebenen Theorie gibt es drei formale Autoritäten, nämlich:

1) Eurhythmisch-symmetrische Autorität,
2) Proportionale Autorität,
3) Richtungsautorität.

Als vierte Autorität höherer Ordnung tritt noch die des Inhalts hinzu. Diese besteht in dem Vorherrschen einer der drei Modifikationen des Schönen bei ihrem Zusammenwirken.

Von der eurhythmischen Autorität.

Die Eurhythmie ist, wie gezeigt wurde, entweder stereometrische oder planimetrische Symmetrie. Unter den stereometrisch regelmässigen Formen sind die Kugel und alle regelmässigen Polyeder bis zum Tetraeder hinab zwar allseitig symmetrisch, doch ohne symmetrische Autorität. Letztere zeigt sich zuerst am Ellipsoid oder Oval, am Hexaeder oder dem doppelten, mit der Basis verbundenen, Tetraeder, am Prisma, an der Pyramide u. s. w. in der gesetzlichen Ungleichheit gewisser Dimensionen.

Die planimetrische Symmetrie (Eurhythmie im eigentlichen Sinne) zeigt sich an den Schneekrystallen, an den Blumen, auch an Pflanzen und Bäumen überhaupt. Bei diesen Gebilden der Natur wirkt das Gesetz der Autorität in der Verdichtung der Theile in der nächsten Umgebung des Mittelpunkts der regelmässigen Figur, den sie umkreisen, umstrahlen, oder theils umkreisen, theils umstrahlen. Farbenkontraste zwischen den der Mitte nächsten und den übrigen Theilen der Form unterstützen diese Wirkung.

Das Mal.

Die vereinzelte Einheit als Gegensatz zu der eurhythmischen Reihe, die erstere umgibt, ward als Versinnlichung der Autorität und des Inbegrifflichen

bereits von dem dunklen Kunstgefühle der ersten Menschen aufgefasst, und mit wunderbarem Instinkt an richtiger Stelle angewandt.

Das roheste Bestreben sich zu schmücken geht zum Theil aus diesem dunkelgeahnten Prinzipe der Autorität hervor. Das Geschmückte ist das Mal des Schmuckes.[1]

Häufig knüpft sich an ein solches Mal der Begriff des Haltens und Zusammenhaltens, materiell und zugleich symbolisch, wie bei der Agraffe.

Das Mal wird auch sehr früh monumental benützt, zur Bezeichnung einer geweihten Stelle. Sehr ursprünglich tritt es auf als Erdhügel. Mäler dieser Art, zumeist Grabstätten gefallener Krieger und Volksführer, sind als älteste Monumente fast über die ganze Erde verbreitet. Bereits baulich ausgebildet erscheint das Mal an den Grabmälern des Ogyges und der Tantaliden bei Sipylos in Phrygien, und diesen ähnlichen Werken in Griechenland, Italien, Sardinien u. s. w.; entwickelter in den Terrassenpyramiden Mittelamerika's und Assyriens; erstarrt in den ägyptischen Pyramiden; raffinirt in den Grabmälern des Mausolus, Augusts und Hadrians. Das Mal dient auch bei Spielen als Zeichen und Ziel mit treffender Anspielung.

Eine interessante Erscheinung ist das Zusammentreten der beiden Momente, der vielheitlichen Reihe und des einheitlichen Mals, zu einer monumentalen Gesammtwirkung, das Umgeben des letztern mit rhythmisch geordneten Steinkreisen, als fassliches Beispiel des Zusammentretens von Vielheiten zu einem einheitlichen Bezug. Das Mal als Reflex des einheitlichen Begriffs, gegenüber der Vielheit, die durch peripherisch rhythmische Reihung in sich Eins wird und zugleich mächtig zur Verstärkung der Autorität des Males beiträgt. Beispiele die Steinkreise, mit den Menhir's[2] in ihrer Mitte, zu Carnac, zu Abury, Stonehenge und sonst an vielen Orten.

Von der symmetrischen Autorität.

Die lineare Symmetrie tritt bekanntlich an den Blättern und Zweigen, wenn diese für sich betrachtet werden, an den Thieren und Menschen, so wie an den meisten Kunstwerken, namentlich den monumentalen, hervor. Sie ist die nach dem Gesetz des Gleichgewichts geregelte Vertheilung der Bestandtheile des Ganzen nach horizontaler Ordnung um eine vertikale Axe, die senkrecht auf die Bewegungsrichtung gedacht wird. Diese Axe ist der Sitz der linearsymmetrischen Autorität. Man hebt sie heraus durch Massenumgebung,

[1] Vergl. den Aufsatz des Verf. über den Schmuck, Zürich, 1856; einzeln als Broschüre und in der Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich, Heft 3.

[2] Grabmäler und zugleich Spielmäler. Die Steinkreise umher die Vorbilder der Circus, Stadien, Amphitheater und sonstigen Schauplätze.

durch Relief, durch Ueberhöhung, durch Reichthum und ornamentale Ausstattung, durch Farbenkontrast, oder durch alles diess zugleich, so dass die übrigen Glieder der Symmetrie das so Hervorgehobene nur mitklingend akkompagniren. Es ist gleichsam für jene der Repräsentant des Attraktionsmittelpunktes der Erde, um den herum sie gravitiren. Oft gelingt es in der Kunst, durch geschickte Wahl einer solchen symmetrischen Autorität der strengen Symmetrie aller Theile sich überheben zu können, da ihre Durchführung sich nicht in allen Fällen mit den Anforderungen der Zwecklichkeit und des Charakters vereinbaren lässt.

Die proportionale Autorität.

Sie tritt niemals selbstständig, d. i. für sich allein auf, sondern entweder in Verbindung mit der makrokosmischen Autorität oder in Verbindung mit dieser und gleichzeitig mit der Richtungsautorität.

Verbunden mit ersterer erscheint sie an den radialen, entweder unmittelbar dem Schosse der Erde entwachsenen und auf ihr fussenden oder auf einem Hauptstamm als Abzweigungen sich entfaltenden, Individualitäten der Erscheinung.

An diesen radialen Phänomenen der Erscheinungswelt zeigt sich die sich polarisirende Thätigkeit zweier einander entgegen wirkender Kräfte auf einer und derselben vertikalen (oder allgemeiner radialen) Axe der Gestaltung. Beide Thätigkeiten oder Potenzen treten in Konflikt, und dieser Konflikt soll sich auf eine solche Weise in der Erscheinung reflektiren, dass damit zugleich das daraus resultirende dynamische Gleichgewicht zur Evidenz trete. (Siehe weiter oben.)

Als Reflex und Repräsentant der makrokosmischen Thätigkeit macht sich nun zuerst an derartigen Erscheinungen geltend die Basis des proportionirten Systems.

Als Reflex und Repräsentant des individualistischen Triebes oder Wirkens (in der Pflanze z. B.) tritt dann an derselben proportionirten Erscheinung, und zwar dem Gipfel zunächst, hervor die Dominante des Systems. Beide sind vermittelt durch ein neutrales tragendes Mittelglied, an den Eigenschaften beider vorhergenannten Autoritäten participirend, sich beiden gleichmässig anschliessend, und die Gegensätze an sich vermittelnd.

Die Basis entspricht dem tellurischen (allgemein dem makrokosmischen) Einheitselemente, dessen Reflex sie ist, entweder durch ruhige Masse, einfache Gliederung, dunkle Färbung, oder durch säulenartige Multiplicität, Tragfähigkeit und virtuelle Federkraft.

Die Dominante entspricht dem entgegengesetzten mikrokosmischen Einheitselemente, welches sie repräsentirt, durch Reichthum der Gliederung, durch Schmuck, Koncentration alles Charakteristischen der Individualität in ihr, glänzende und helle Farbe. Sie ist der Masse nach, insbesondere der Höhenausmessung nach, das Kleinere und charakterisirt sich stets als Getragenes und Krönendes, als Haupt.

Das Mittelglied charakterisirt sich zugleich als Tragendes und Getragenes und zeigt eine Haltung und Färbung, in welchen sich die formalen Sonderheiten und Farben beider vorher genannten Glieder der Proportion mischen, oder vielmehr im Doppelreflexe versöhnen. Es bildet, wenigstens virtuell, die mittlere Proportionale zwischen den beiden Extremitäten, so dass sich, virtuell genommen, die Basis verhält zu dem Mittelglied wie dieses zu der Dominante.

Natürlich geben Abweichungen vom strengen Gesetze erst den Charakter der Proportion und ist diese in ihrer Lösung von eben so unendlicher Mannigfaltigkeit, wie die Natur selbst.[1]

Ganz andre verwickeltere Verhältnisse zeigen sich, wo die proportionale Axe nicht wurzelt, sondern sich in einem Medio, in ihrer eigenen Axenrichtung, frei bewegt, ein Fall, der in dem Vorhergehenden als der zweite mögliche angeführt wurde. Dieser Fall ist derjenige, der bei den meisten auf der Erde so wie im Wasser und in der Luft sich horizontal bewegenden Thieren eintritt. Die Fische geben die einfachsten Beispiele dieser Kombination. Das Ziel, welches der schwimmende Fisch verfolgt, sei es Beute oder irgend ein andrer erstrebter Gegenstand, ist ein Attraktionspunkt, der eine Kraft äussert, ganz analog derjenigen, welche der Mittelpunkt der Erde auf den Baum, oder jedes andre vertikal aufwärts gerichtete Gebilde, übt. Aber die Schwerkraft ist dem Streben der Wachsthumskraft des Baums entgegen, wogegen im Fische Willensrichtung und Lebensrichtung (der Rückenwirbelsäule) nicht gegensätzlich sind, denn sie streben gleichmässig vorwärts. Es findet also in dieser Beziehung kein Konflikt von Kräften statt, und das Gesetz der Dreitheilung findet keine Anwendung mehr (siehe oben). Die Autorität ist hier eine doppelt-einige, der Kopf des Fisches, der das mikrokosmische Einheitsprinzip des Einzelndaseins und zugleich das Einheitsprinzip seiner Richtung repräsentirt.

So weit würde die Proportion des Fisches eine unbestimmt zweitheilige sein, ein Kopf mit einem spulartig nach hinten sich unbestimmt fortsetzenden Schwanzstücke.

Aber es treten noch andre Momente der Gestaltung hinzu, die der unfertigen Erscheinung das Gepräge des in sich Abgeschlossenen und Einheitlichen ertheilen; nämlich das allgemeine Gesetz der Trägheit der Massen und der Widerstand des Mittels, in dem die Bewegung stattfindet. Diesen makrokosmischen Einflüssen muss die Gestaltung des Fisches Genüge leisten und sie gleichfalls in sich reflektiren. Diess geschieht, indem die auf die Richtung vertikal gedachten Durchschnittsebnen nach einer bestimmten, hier nicht genauer durchführbaren, Gesetzlichkeit von vorne nach hinten zu wachsen, bis zu einem Punkte der Richtungsaxe, wo dieses Wachsthum sein Maximum erreicht. Hinterwärts dieses Punktes nehmen die Durchschnittsebnen nach anderem Gesetze wieder ab. Der

[1] Vergl. hierüber den oben angeführten Aufsatz über den Schmuck.

grösste Durchmesser des Fisches ist somit im Gegensatze zum Kopfe der Reflektor dieser makrokosmischen Einflüsse.

Doch auch die Schwerkraft hat ihren Einfluss auf proportionale Gestaltung des Fisches; denn seine Durchschnittsebne, wo immer sie vertikal auf die Längenaxe genommen wird, ist nach der Breitenausdehnung symmetrisch, nach der Höhenausmessung aber dem Prinzipe der aufrechten Gestaltung gemäss, spindel- oder flammenförmig proportionirt, wobei aber wieder die makrokosmischen Einflüsse sich auf undeutlichere Weise bethätigt zeigen, als dieses bei den Beispielen aufrechter Gestaltung der Fall ist.[1]

Von der Richtungsautorität.

Auch sie ist nicht für sich allein thätig, sondern wie die proportionale Autorität entweder nur in Verbindung mit der makrokosmisch-symmetrischen oder in Verbindung mit dieser und gleichzeitig mit der Proportionsautorität.

Letzterer Fall ward schon im Nächstvorhergehenden besprochen, der erstere zeigt sich am vollständigsten beim Menschen.

Wie der Fischkopf das Zusammenfallen der beiden Hauptaxen, der Lebensaxe und der Richtungsaxe, klar und deutlich wiederspiegelt, eben so verständlich spricht sich in dem Menschenkopf die rechtwinklicht normale Lage jener beiden Hauptaxen zu einander aus. Er ist das hohe Symbol des absoluten, von Selbsterhaltung und Materie gleich unabhängigen, freien Willens.

Ueber die Inhaltsautorität.

Die drei genannten Autoritäten als Repräsentanten dreier einheitlicher Prinzipe niederer Ordnung, bilden für sich wieder drei Vielheiten höherer Ordnung, die in höherer Einheit zusammenwirken sollen. Dieses ist die Zweckeinheit oder die Inhaltseinheit, die, nach dem Grade der Vollkommenheiten, welche Natur und Kunst gestatten, sich als Regelmässigkeit, als Typus, als Charakter kund gibt und sich in höchster Potenz bis zum Ausdrucke steigert.

Hierbei, nämlich um diese Einheitlichkeit höherer Potenz zu bewirken, macht sich wieder das Prinzip der Subordination (der Autorität) geltend, und ist dasselbe vornehmlich thätig in den niederen Regionen des Schaffens.

So trifft es sich, dass in der Kunst wie in der Natur, bald durch krystallinische Regelmässigkeit, bald durch die Herrschaft der Symmetrie, bald

[1] Vergl. über die Schwimmkörper den bereits citirten Aufsatz über die Schleudergeschosse der Alten.

durch hervorragend proportionale Entfaltung, bald endlich dadurch, dass die Richtung besonderen Ausdruck findet, die Idee in deutlich sprechender Weise sich durch die Erscheinung kund gibt.

So ist bei gewissen Bauwerken die eurhythmische Abgeschlossenheit der Krystalle und andrer vollkommen regelmässiger Formen der Natur wiederzufinden. Beispiele die Grabkegel (tnmuli), die ägyptischen Pyramiden und ähnliche Denkmäler; sie sind allseitig entwickelt, ohne eigentliche proportionale oder direktionelle Gliederung, und gerade desshalb, als vollständig für sich bestehende Mikrokosmen, als Symbole des Alls, das nichts ausser sich kennt, auch als Denkmäler weltberühmter und weltbeherrschender Völkerführer, sehr ausdrucksvoll.

Bei anderen ebenfalls zu der Klasse der Denkmäler gehörigen Werken der Baukunst, die schon ein Vorn und Hinten haben, herrscht die Symmetrie vor; andere sind wieder überwiegend proportional, wie die hohen Kuppeln, noch entschiedener die Thürme, bei denen Symmetrie und Richtung von der Proportionalität der emporsteigenden Formen übertönt werden. Sie sind daher als Symbole himmelstrebender Tendenz bedeutsam. Gleicherweise zeigt sich an vielen Werken der technischen Künste und der Architektur die direktionelle Gliederung als das hervorragende Prinzip. Beispiel das Schiff, das wegen dieses bewegungsvollen Charakters besonderer und hoher künstlerischer Ausbildung fähig ist, was auch von den Alten, so wie im Mittelalter, und in der Zeit der Wiedergeburt der Künste, vollständig erkannt wurde. Das Gleiche gilt von dem befittigten Streitwagen.

Selbst in der monumentalen Baukunst beherrscht mitunter das genannte direktionelle Prinzip die anderen Bedingungen der schönen und geschlossenen Form. Beispiele der ägyptische Prozessionstempel und die ihm hierin ähnliche römisch-katholische Basilika des XIII. Jahrhunderts.

Aber in dem griechischen Tempel tritt die Zweckeinheit, analog wie bei dem Menschen, bei vollstem Reichthum und grösster Freiheit in reinster Harmonie hervor! Athene's krönendes Giebelfeld ist, wie das Antlitz der Göttin, zugleich die Dominante der Proportionalität, der Inbegriff der Symmetrie und der Reflektor des opfernd nahenden Festzuges.

Technischer Ursprung der wichtigsten Grundformen. Typen und Symbole der Baukunst.

Erstes Hauptstück. Einleitung.

§. 1.

Allgemeines.

Die Kunst hat ihre besondere Sprache, bestehend in formellen Typen und Symbolen, die sich mit dem Gange der Kulturgeschichte auf das mannichfachste umbildeten, so dass in der Weise, sich durch sie verständlich zu machen, fast so grosse Verschiedenheit herrscht, wie diess auf dem eigentlichen Sprachgebiete der Fall ist. Wie nun die neueste Sprachforschung bestrebt ist, die verwandtschaftlichen Beziehungen der menschlichen Idiome zu einander nachzuweisen, die einzelnen Wörter auf ihrem Gange der Umbildung in dem Laufe der Jahrhunderte rückwärts zu verfolgen und sie auf einen oder mehrere Punkte zurückzuführen, woselbst sie in gemeinsamen Urformen einander begegnen, wie es ihr auf diesem Wege gelungen ist, die Sprachkunde zu einer ächten Wissenschaft zu erheben, sogar das bloss praktische Studium der Sprachen zu erleichtern und über das dunkle Gebiet der Urgeschichte der Völker ein überraschendes Licht aufzustecken, eben so lässt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welches der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Uebergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt.

Es wäre kaum nöthig erschienen, diess voranzustellen, hätte sich nicht ein gewisses Misstrauen gegen Untersuchungen über den Ursprung

der architektonischen Grundformen und Symbole verbreitet, hervorgerufen durch in der That oft fruchtlose Grübeleien auf diesem Gebiete, die nicht selten zu schädlichen Irrthümern und falschen Theorieen geführt haben. Es darf hier nur an den, seit Vitruv hundertfältig wiederholten, Versuch erinnert werden, den dorischen Tempel in allen seinen Theilen und Gliedern aus der Holzhütte herzuleiten und zu entwickeln, oder an den Irrthum, den selbst ein Gau theilen konnte, dass der ägyptische Tempelbau dem Troglodytenthume seinen Ursprung verdanke, was dahin geführt hat, dass man über die Kulturgeschichte Aegyptens ganz falsche Theorieen fasste und die Civilisation des Nilthales von den Quellen dieses Flusses aus herabsteigen liess, da sich doch der umgekehrte Gang, den sie nahm, aus allen geschichtlichen und monumentalen Urkunden und aus der Natur der Sache ergibt. Der Grottenbau sollte auch in Indien den Grundtypus der Baukunst bilden (was wo möglich noch abenteuerlicher klingt), so wie das Zelt der Mongolen dem geschweiften Dache der Chinesen zum Urbilde dienen musste.

Diese Versuche gingen aus einer richtigen Schätzung der Wichtigkeit hervor, die sich an die Frage über die Urverwandtschaften der Kunstformen knüpft, allein man verfuhr dabei, wie wenn einer die verschiedenen Sprachen auf das Lallen der Kinder, auf die unarticulirten Naturstimmen der animalischen Welt, oder auf das Pescheräh der wildesten Stämme zurückführen wollte, was, glaube ich, auch schon versucht worden ist.

Die vergleichende Sprachforschung hat bewiesen, dass diejenige Sprache, auf welche sich alle oder die meisten todten und lebenden Idiome der alten Welt mit Sicherheit als auf ihren unmittelbaren oder mittelbaren Ursprung zurückführen lassen, unter allen die wortreichste und biegsamste ist und dass die Spracharmuth, die scheinbar aus der Kindheit des Menschengeschlechtes stammt, bei strenger Prüfung sich als Verkümmerung, Verwilderung oder gewaltsame Verstümmelung ursprünglicherer und reicherer Sprachorganismen kund gibt. In Fällen verräth sich sogar eine erkünstelte Schein-Ursprünglichkeit, hervorgerufen oder doch gefördert durch social-politische Systeme, in den sprachlichen Formen gewisser Völker, wie z. B. bei den Chinesen, die keine Wortflexionen kennen und deren Sprache aus Elementen besteht, die unbiegsam und unverbunden sich aneinander reihen. Dennoch zeigt sich mehr bonzenhafte Versimpelung als kindliche Ursprünglichkeit in dieser Einfalt.

Das Gleiche gilt in Beziehung auf die Kunstformensprache. Wo wir sie in ihrem ersten Lallen zu belauschen glauben, dort ist sie häufig,

wo nicht immer, Verkommenheit früherer und reicher entwickelter Kunstzustände, wie dieses auch mit den socialen Verhältnissen derjenigen Völker der Fall ist, bei denen wir jene angeblich ursprünglichen Kunstformen beobachten. Wenigstens ist dieses von den Bewohnern der alten Welt, so weit sie Spuren ihres Daseins hinterliessen, nachweislich. Die rohesten Stämme, die wir kennen, geben nicht das Bild des Urzustandes der Menschheit, sondern das ihrer Verarmung und Verödung zu erkennen. Vieles deutet bei ihnen auf einen Rückfall in den Zustand der Wildheit oder richtiger auf eine Auflösung des lebendigen Organismus der Gesellschaft in ihre Elemente hin.

So ist das Patriarchenthum der Erzväter in der Euphratebene ein abgebrochenes Stück Despotenthum, wie es früher, vor Abraham, in grossartiger staatlicher Entwicklung sicher bestanden haben musste. Wäre das Patriarchenthum die Urform der Gesellschaft, so müsste sich derselbe Zustand an ihren Anfängen überall zeigen. Dieses ist aber durchaus nicht der Fall; es gab und gibt zum Beispiel noch auf ähnlicher Bildungsstufe stehende Stämme, Hirtenvölker nämlich, die das kraftlose Alter verachten und tödten, die ihre Väter braten und verzehren, wie man diess von den wilden Herulern erzählt und wie es noch jetzt bei einigen Völkern der Südsee üblich ist.

Die Stämme, die jetzt auf den verödeten Trümmerhügeln Mesopotamiens ihre Heerden weiden, wissen wie Abraham nichts mehr von den Zeiten, in denen ihre Väter mehr als einmal sich zu grossen und mächtigen socialen Verbindungen vereinigt hatten, und ihre jetzigen provisorischen Zeltdächer und Smalas können mit grösserem Rechte als die Sinnbilder ihrer heutigen Fried- und Heimathlosigkeit gelten, als man dazu hat, sie die Urtypen orientalischer Baukunst zu nennen.

Nicht anders verhält es sich mit den Stämmen, die von Asien aus nacheinander Europa überschwemmten. Alle trugen die Reminiscenzen früherer kultivirterer Zustände mit hinüber. Am wenigsten verwischt zeigen sie sich bei jenen indo-germanischen Stämmen, welche den Süden Europa's zuerst bevölkerten, den Japygiern, Etruskern und Gräkoitalern. Im Norden und Westen stehen die Finnen an der Grenze der Geschichte. Sie gehörten einer in sich sehr harmonisch entwickelten Kulturform an, obschon diese über die Erfindung der Erzwaffen und Erzgeräthe hinausreicht. Vielleicht auch hatten sie den Gebrauch des Erzes wieder vergessen, wie dieses von den Neuseeländern behauptet wird, deren Geschicklichkeit im Holzschnitzen und dem Asiatischen verwandtes Kunstgebahren allerdings die Möglichkeit zulässig macht, dass sie auf der metalllosen

neuen Heimath den Gebrauch des Metalles nothgedrungen aufgaben. Das reiche Idiom der Finnen und die noch jetzt lebenden Ueberreste einer sehr ausgebildeten Dichtkunst bei ihnen geben Beweise dafür, dass ihr Zustand ein verwilderter sein konnte, aber gewiss kein ursprünglich wilder war.

Ihnen folgten die Kelten, die sie an die äussersten Marken Europa's drängten, wo sie aus dem ackerbauenden Zustande in den des Jäger- und Fischerlebens zurückverfielen. Die Kelten kannten den Gebrauch des Erzes und wussten dasselbe zu gewinnen. Auch sie waren die friedlosen Ausstösslinge eines socialen Körpers, dessen ursprüngliche gesellschaftliche Formen auf der Wanderung sich nur bruchstücksweise erhielten. Ihnen folgten die eisenkundigen Germanen und machten sie dienstbar. Auch diese germanischen Horden, ohne nationalen Zusammenhang, doch durch gemeinsame Sprache verbunden, waren von der Gesellschaft ausgestossene Heimathlose und wahrscheinlich durch langes Umherziehen mehr als ihre Vorgänger verwildert.[1] Finnen, Kelten, Germanen, Skandinavier, Slaven, alle haben Reminiscenzen früherer Bildung und diesen entsprechende Traditionen der Baukunst mit sich in den Westen hinüber getragen, die bei der Neugestaltung der Gesellschaft nach dem Verfalle des Römerthumes als thätige Elemente der neuen Gesellschaftsform und der aus ihr hervorgehenden neuen Kunst mitwirkten, ein Umstand, der, wie ich glaube, in seiner vollen Wichtigkeit und Bedeutung noch nicht richtig erkannt worden ist. Es darf hier, natürlich vorerst nur andeutungsweise, an den merkwürdigen Pfahlbau der Finnen an den Ufern der Schweizer Seen, an die räthselhaften Steinkonstruktionen auf den Heiden des westlichen Europa (vielleicht irrthümlich den Kelten zugeschrieben), an die atriale Einrichtung der skandinavischen Festhallen, an die mit Teppichen und farbigen Reliefs geschmückten Tempel der Obotriten zu Rhetra am Tollenzer See und den nicht minder wunderbaren Tempelbau zu Upsala, so wie an die buntfarbig verzierten und mit reichem Holzschnitzwerke ausgestatteten Rhätischen Hütten erinnert werden. Desgleichen erwähne ich jenes, an irischen Schmucksachen sowie an skandinavischen Holzschnitzwerken fast in gleicher Weise hervortretende, seltsame Prinzip der Ornamentation, das in seinem Schlangengewirre gleichsam urweltlich und finster chaotisch erscheint, in dem Zeitalter Karls des

[1] Ein Volk von Ackerbau und Viehzucht treibenden Hinterwäldlern hat keine Urzustände aufzuweisen, sondern wie jene nordamerikanischen Ansiedler nur Verwilderung.

Grossen mit den antiken, d. h. gräkoitalischen ornamentalen Formen in Konflikt geräth und sich mit ihnen zu neuen Verbindungen einigt.

So geben sich die anscheinend ursprünglichsten socialen Formen als durch Naturereignisse oder politische Katastrophen von früher bestandenen grossen Kulturstöcken abgerissene Bruchstücke, gleichsam als erratische Blöcke zu erkennen und umgekehrt: zeigt sich irgendwo auf dem für uns übersehbaren Felde der Kulturgeschichte das Phänomen des Zusammentretens neuer socialer Formen, so bestehen sie aus Bruchstücken der bezeichneten Art, die irgend ein Naturereigniss, am häufigsten aber das Bedürfniss der Vertheidigung und gemeinsam gehegte Gier nach des reichen Nachbarn Eigenthum zusammenkittete und deren jedes seinerseits wieder ein Konglomerat oder eine Fusion der heterogensten Ueberbleibsel noch älterer und lange zerstörter Formationen der Gesellschaft ist.

Ohne diese Voraussetzung gewisser, in dem Bewusstsein der rohesten Stämme fortlebender, Reminiscenzen aus früherer staatlicher Existenz würde das urplötzliche Entstehen neuer Gesellschaftsformen, wie sie die Geschichte aufweist, gar nicht erklärlich sein.

Wenn diess sich so verhält, und alles spricht dafür, so ist es vergeblich, auf dem Boden der alten Welt die Gesellschaft in ihren ersten Bildungsprocessen belauschen zu wollen, unmöglich die Baukunst, die den Ausdruck und das Gehäuse der Gesellschaftsorganismen erfindet, bis zu ihren ersten Anfängen zu verfolgen. So ergibt sich z. B. die scheinbar ursprünglichste Kunst, die ägyptische, bei näherer Prüfung als mindestens sekundär und in der Reihe der Entwicklungsgrade auf diejenigen folgend, die dem wirklichen Alter ihrer Entstehung nach um viele tausend Jahre jünger sind und bei weitem verwickeltere Kombinationen darbieten, als die ägyptische Kunst, wie z. B. die assyrische, deren Wesen und grosse kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung etwas deutlicher zu erkennen, uns erst seit den Entdeckungen der neuesten Zeit vergönnt ist.

Das Verfolgen dieses schwierigen Themas wird in dem zweiten Theile dieses Buches nothwendig werden, hier seien nur zuvörderst bezüglich auf dasselbe zwei Thesen aufgestellt, deren Durchführung in dem zunächst folgenden versucht werden soll.

1) Es treten dem aufmerksamen Beobachter überall, wo er auf monumentale Spuren erstorbener Gesellschaftsorganismen trifft, gewisse Grundformen oder Typen der Kunst entgegen, die sich hier klar und unverwischt, dort bereits in sekundärer und tertiärer Umbildung und getrübt zeigen, immer aber als dieselben, die somit älter sind als alle Gesellschaftsorganismen, von welchen sich monumentale Spuren erhalten

oder von denen wir sonst, in Beziehung auf ihnen eigen angehörige Kunst, Nachricht haben.

2) Diese Typen sind den verschiedenen technischen Künsten entlehnt, wie sie in primitivster Handhabung oder selbst in vorgerückter Entwicklung als die ursprünglichsten Beschützerinnen der heiligen Herdflamme (des uraltesten Sinnbildes der Gesellschaft und des Menschenthumes im Allgemeinen) gedacht wurden. Sie erhielten zwar sehr frühzeitig symbolische Bedeutung (theils in hieratisch-tendentiösem, theils in ästhetisch-formellem Sinne), wurden aber zugleich in ihrer ursprünglichsten technisch-räumlichen Benützung niemals ganz abgeschafft, sondern fuhren auch in diesem Sinne fort, bei den späteren Umbildungen der architektonischen Formen als wichtige Agentien nachzuwirken.

Ohne die Berücksichtigung dieses ältesten Einflusses der technischen Künste auf die Entstehung der althergebrachten Formen und Typen in der Baukunst ist kein richtiges Eingehen in das Verständniss dieser letzteren möglich. So wie die Sprachwurzeln ihre Geltung immer behaupten und bei allen späteren Umgestaltungen und Erweiterungen der Begriffe, die sich an sie knüpfen, der Grundform nach wieder hervortreten, wie es unmöglich ist, für einen neuen Begriff zugleich ein ganz neues Wort zu erfinden, ohne den ersten Zweck zu verfehlen, nämlich verstanden zu werden, eben so wenig darf man diese ältesten Typen und Wurzeln der Kunstsymbolik für andere verwerfen und unberücksichtigt lassen. Das beschauende Publikum und die Mehrzahl der ausführenden Architekten folgt diesen Traditionen mehr unbewussterweise, aber denselben Vortheil, den die vergleichende Sprachforschung und das Studium der Urverwandtschaften der Sprachen dem heutigen Redekünstler gewähren, hat derjenige Baukünstler in seiner Kunst voraus, der die ältesten Symbole s e i n e r Sprache in ihrer ursprünglichsten Bedeutung erkennt und sich von der Weise Rechenschaft ablegt, wie sie, mit der Kunst selbst, sich geschichtlich in Form und Bedeutung umwandelten. Ich glaube auch den Zeitpunkt nicht fern, wo die Forschung der Sprachformen und diejenige, welche sich mit den Kunstformen beschäftigt, in Wechselwirkung zu einander treten werden, aus welcher Verbindung die merkwürdigsten gegenseitigen Aufschlüsse auf beiden Gebieten hervorgehen müssen.

Die oben angedeutete und in dem Folgenden durchzuführende konstruktiv-technische Auffassung des Ursprungs der Grundformen der Baukunst hat nichts gemein mit der grob-materialistischen Anschauung, wonach das eigene Wesen der Baukunst nichts sein soll als durchgebildete

Konstruktion, gleichsam illustrirte und illuminirte Statik und Mechanik, reine Stoffkundgebung. Dieses Prinzip hat sich in der Römerzeit, wie es scheint, zuerst erhoben, konsequenter im sogenannt gothischen Baustile entfaltet und erst in der neuesten Zeit offen bekannt. Es beruht, wie seines Ortes dargethan werden wird, geradezu auf einem Vergessen jener uralt-hergebrachten Typen, welche dem Zusammenwirken der technischen Künste in einer primitiven architektonischen Anlage ihren Ursprung verdanken.

§. 2.

Jedes technische Produkt ein Resultat des Zweckes und der Materie.

Die Aufgabe, die ich mir stellte, erheischte nun die technischen Künste in Kategorieen zu sondern und jede dieser Kategorieen für sich in Betracht zu ziehen, in so weit nämlich diess erforderlich war, um den Nachweis ihres Einflusses auf die Entstehung der Kunstsymbole im Allgemeinen und der architektonischen Symbole im Besondern zu geben; wobei sich zeigte, dass die Grundgesetze des Stiles in den technischen Künsten identisch sind mit denjenigen, die in der Architektur walten, dass diese Grundsätze dort in ihren einfachsten und klarsten Ausdrücken hervortreten, dass sie an ihnen zuerst sich feststellten und entwickelten. Dem Programme dieser Schrift gemäss, sind in dem Folgenden die verschiedenen technischen Künste in ihren ältesten Beziehungen zu der Baukunst, insofern sie nämlich auf das Werden der architektonischen Grundformen Einfluss hatten, ihrerseits gleichfalls als Werdendes zu behandeln, und es ist daher der Reihe nach eine jede von ihnen von folgenden beiden Gesichtspunkten aus zu fassen:

erstens das Werk als Resultat des materiellen Dienstes oder Gebrauches, der bezweckt wird, sei dieser nun thatsächlich oder nur supponirt und in höherer, symbolischer Auffassung genommen;

zweitens das Werk als Resultat des Stoffes, der bei der Produktion benutzt wird, sowie der Werkzeuge und Proceduren, die dabei in Anwendung kommen.

Da die Bestimmung eines jeden technischen Produktes dem Wesen nach zu allen Zeiten dieselbe bleibt, insofern sie sich auf das allgemeine Bedürfniss des Menschen begründet und auf überall und zu allen Zeiten gültigen Naturgesetzen beruht, die ihren formellen Ausdruck suchen,

dagegen die Stoffe und namentlich die Arten der Bearbeitung der Stoffe, die zu der Hervorbringung des Produktes angewendet werden, mit dem Laufe der Zeiten und nach lokalen und allen möglichen anderen Umständen sich wesentlich ändern, so ist es angemessen, die allgemeineren formell-ästhetischen Betrachtungen an die Frage über das Zweckliche, die stilgeschichtlichen Betrachtungen an diejenige über das Stoffliche zu knüpfen. Doch ist eine durchaus konsequente Durchführung dieses Prinzipes nicht zu erwarten, da die Zwecklichkeit eines Produktes meistens die Anwendung von Stoffen, die sich mehr als andere zu dessen Hervorbringung eignen, und bestimmte technische Proceduren, die dabei in Anwendung kommen, a priori erheischt. Es leiten also die allgemeineren formell-ästhetischen Betrachtungen bereits auf das Gebiet des Stofflichen hinüber. So z. B. ist das Band, der Bestimmung nach, durch einen Streifen, der einen Gegenstand ringförmig umgibt oder sich auf demselben der Länge nach hinzieht, charakterisirt, aber schärfer tritt die Charakteristik des Begriffes Band hervor, wenn dieser Streifen gedreht ist wie ein Strick oder das Muster eines geflochtenen oder gewebten Stoffes auf seiner Oberfläche zeigt. Doch ist es deutlich, dass hier nur gewisse, gleichsam abstrakte Eigenschaften des bindenden Stoffes im Allgemeinen sich zur Erwägung aufdrängen, dass dagegen die Frage, wie sich ein solches Band anders charakterisiren müsse, wenn es in Linnen, Wolle oder Seide, in Holz, Thon, Stein oder Metall seinen formellen Ausdruck erhalten soll, eine andere, eine durchaus stilgeschichtliche sei.

Zweites Hauptstück. Klassifikation der technischen Künste.

§. 3.

Vier Kategorieen der Rohstoffe.

Es lassen sich vier Hauptkategorieen feststellen, nach welchen die Rohstoffe in Bezug auf die Weise ihrer Benutzung für technische Zwecke zu klassificiren sind. Dieselben sind ihren besonderen Eigenschaften nach:

1) biegsam, zäh, dem Zerreissen in hohem Grade widerstehend, von grosser absoluter Festigkeit;

2) weich, bildsam (plastisch), erhärtungsfähig, mannichfaltiger Formirung und Gestaltung sich leicht fügend und die gegebene Form in erhärtetem Zustande unveränderlich behaltend;

3) stabförmig, elastisch, von vornehmlich relativer, d. h. der senkrecht auf die Länge wirkenden Kraft widerstehender, Festigkeit;

4) fest, von dichtem Aggregatzustande, dem Zerdrücken und Zerknicken widerstehend, also von bedeutender rückwirkender Festigkeit, dabei geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu beliebiger Form bearbeiten und in regelmässigen Stücken zu festen Systemen zusammenfügen zu lassen, bei welchen die rückwirkende Festigkeit das Prinzip der Konstruktion ist.

Nach diesen vier Kategorieen der Stoffe, die in Betracht kommen, unterscheiden sich nun auch die vier Hauptbethätigungen des Kunstfleisses, insofern nämlich dieser durch geringere oder grössere Mühen und technische Proceduren dahin gelangt, den Rohstoff je nach seiner Qualifikation einem bestimmten Zwecke dienstbar zu machen.

Demnach theilen sie sich in folgende Klassen:

1) textile Kunst,
2) keramische Kunst,
3) Tektonik (Zimmerei),
4) Stereotomie (Maurerei etc.).

Dieser hier gegebenen Eintheilung muss die für das Folgende durchaus nothwendige Erklärung beigefügt werden, dass jede Abtheilung derselben in ihrem umfassendsten Sinne zu nehmen sei, woraus dann vielfältige Wechselbeziehungen zwischen ihnen hervorgehen, die hervorzuheben und zu verfolgen Aufgabe sein wird. Jeder der genannten Abtheilungen der Technik gehört ein gewisses Gebiet im Reiche der Formen eigen an, deren Hervorbringung gleichsam die natürlichste und ursprünglichste Aufgabe dieser Technik ist. Zweitens ist jeder Technik ein bestimmter Stoff gleichsam als Urstoff eigen, der zu der Hervorbringung der zu seinem ursprünglichen Bereiche gehörigen Formen die bequemsten Mittel bietet. Nun aber gelangte man später dahin, jene Formen auch aus anderen Stoffen zu bilden und jene Stoffe zu anderen, einer heterogenen Abtheilung der Künste ursprünglich angehörigen, Bildungen zu verwenden. Derartige Bildungen sind also in stilistischer Beziehung beiden Gebieten der Technik zuzurechnen, je nachdem man das Formelle oder das Stoffliche an ihnen berücksichtigt.

So beschränkt sich die Keramik in ihrer allgemeineren Auffassung

nicht auf Thongefässe allein, sie schliesst in sich die gesammte Gefässkunde ein; sie umfasst auch die verwandten Glas-, Stein- und Metallwaaren. Auch Holzfabrikate können dem Stile nach diesem Genus als besondere Familie zugerechnet werden, z. B. Tonnen, Holzeimer u. dgl. Selbst textile Arbeiten, wie die Körbe, stehen in dieser Beziehung mit der Keramik in stilverwandtschaftlichem Rapporte.

Dagegen können Gegenstände, die allerdings in materieller Hinsicht den keramischen Künsten angehören, insofern ein Bilden aus weicher Masse und ein Erhärten und Fixiren der gewonnenen Form stattfand, nur als in zweitem Grade verwandt zu den keramischen Künsten gerechnet werden, weil sie in formeller Beziehung einem anderen Gebiete angehören. Solcher Art sind die Ziegelsteine, die Dachziegel, die Terrakotten und die glasirten Fliesen, die zu der Bekleidung der Wände und zu der Täfelung der Fussböden bestimmt sind. Dessgleichen die Würfel aus Glas und die buntfarbigen Thonstifte, die zu musivischen Werken benutzt werden, und andere Produkte der Keramik. Sie sind mit grösserem Rechte theils der Stereotomie, theils der textilen Kunst in stilistischer Beziehung beizurechnen, da durch sie theils ein musivisches, der Steinkonstruktion verwandtes Werk, theils eine Bekleidung der Wandflächen u. s. w. bewerkstelligt wird.

So gehören auch der textilen Kunst nicht bloss die eigentlichen Gewebe an, wie sich diess aus dem Folgenden ergeben wird.

Die Tektonik hat gleichfalls ein weit umfassendes Gebiet; ausser dem hölzernen Dachgerüste und den dasselbe stützenden Säulen ist diesem Gebiete ein grosser Theil des Hausrathes zuzutheilen. Ihm fällt auch in gewisser Beziehung ein Theil des Steinbaues und ein bestimmtes System der Metallkonstruktionen zu.

Die Stereotomie umfasst nicht bloss die Kunst des Maurers und Erdarbeiters, auch der Mosaikarbeiter, der Holz-, Elfenbein-, Metallschnitzer ist Stereotom. Sogar der Juwelier entnimmt einen Theil seiner Stilgesetze dieser Technik.

Sehr bedeutsam ist das hieraus hervorgehende Ineinandergreifen, sind die Uebergänge zwischen den vier verschiedenen Geschlechtern des Kunstbetriebes; so verbindet sich die textile Kunst mit der keramischen in den schon angeführten Getäfeln der Wände und Fussböden, mit der tektonischen in der Brettverkleidung. In stilistischer Beziehung noch wichtigere Verbindungen des Bekleidungsprinzipes mit der Tektonik werden sich in dem Folgenden herausstellen. (Tubular-Konstruktionen, Gitterwerke, in jenen das textile Element stoffbietend, das tektonische

formengebend, in diesen [den Gittern] das tektonische Element stoffbietend, das textile formengebend.)

Gemischten Stiles sind auch die Werke des Goldschmiedes, sowie, ausser vielen anderen Fällen, welche in dem Folgenden besondere Erwägung finden werden, die Steinkonstruktionen nach dem Prinzipe des Alterthums, bei denen die Stereotomie in Verbindung mit der Tektonik und dem Bekleidungsprinzipe auftritt.

Unter den Stoffen, die der Mensch seinen Zwecken dienstbar macht, ist das Metall dasjenige, welches alle oben aufgezählten Eigenschaften der Rohstoffe in sich vereinigt; es ist plastisch erweichbar und erhärtungsfähig, es ist biegsam, zäh, dem Zerreissen in hohem Grade widerstehend, es ist sehr elastisch und von bedeutender relativer Festigkeit (obschon diess wegen zu grosser Elasticität und Biegsamkeit seine schwächste Eigenschaft ist) und daher zu Stabkonstruktionen sehr nutzbar; es ist endlich fest, von sehr homogenem und dichtem Aggregatzustande, dem Zerdrücken zum Theil ungeheuren Widerstand leistend und in Folge dieser Eigenschaften mehr als ein anderer Stoff geeignet, sich durch Abnehmen von Theilen der Masse zu gewünschter Form bearbeiten und zu festen Systemen verbinden zu lassen. In Folge dieser allseitigen Behandlungsfähigkeit vereinigt die Metallotechnik in sich alle vier Klassen der Technik. Dabei schliesst sie eine Fülle von übergänglichen technichen Processen in sich ein, wie sie bei keinem anderen Materiale vorkommen. So führt z. B. die Hämmerbarkeit der Metalle zu dem wichtigen Prozesse des Treibens. Davon verschieden ist der Prozess des Schmiedens, ein Uebergang zwischen dem Verfahren, das Metall als biegsam zähe Masse und demjenigen, es als dichten Körper stereotomisch zu behandeln. Andere Processe sind das Prägen und Münzen, das Löthen, das Schweissen, das Nieten, die ebenso vielen stilistischen Besonderheiten entsprechen. Dazu kommen komponirte Prozesse, wie das Emailliren, das Nielliren, das Vergolden und viele andere, die alle für sich betrachtet werden müssen und in Berücksichtigung des Einflusses, den sie auf die bildenden Künste und auf die Baukunst im Besonderen üben, für uns sehr wichtig sind.

Wegen dieser grossen Bedeutung der Metallotechnik in den Künsten und der Schwierigkeit, die sich in der Rubricirung der genannten und noch anderer nicht genannter Prozesse des Metallarbeitens unter die oben aufgestellten vier allgemeinen Klassen darbieten möchten, wird es nöthig sein, der Metallotechnik eine besondere Rubrik zu widmen.

Drittes Hauptstück. Textile Kunst.

A. Allgemein Formelles.

§. 4.

Wesshalb die textilen Künste voranzuschicken sind.

Es ist schwer zu bestimmen, kommt auch genau genommen wenig darauf an, zu wissen, welcher unter den im vorigen Kapitel aufgeführten Zweigen der Technik nach dem natürlichen Entwicklungsgange des Menschen zuerst in Ausübung kam. Jedenfalls kann kein Zweifel darüber obwalten, dass die beiden zuerst namhaft gemachten, nämlich textile Kunst und Keramik diejenigen sind, bei denen sich neben der Zweckverfolgung zuerst das Streben des Verschönerns durch Formenwahl und durch Zierrath kund gab. — Unter diesen beiden Künsten gebührt aber wieder der textilen Kunst der unbedingte Vorrang, weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste, die Keramik nicht ausgenommen, ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbstständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt.

Es ist nicht zweifelhaft, dass die ersten Prinzipien des Stiles sich in dieser ursprünglichsten Kunsttechnik befestigten.

§. 5.

Erste Zwecke dieser Technik.

Der Mensch kam auf die Idee, ein System von Stoffeinheiten, deren charakteristische Eigenschaften in der Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Zähigkeit bestehen, zusammenzufügen aus folgenden Gründen:

erstens um zu reihen und zu binden;

zweitens um zu decken, zu schützen, abzuschliessen.

Alle Formen, die aus diesen Zwecken hervorgehen, sind entweder der linearen oder der planimetrischen Grundform sich annähernd. Jene eignen sich mehr dazu, das Reihen und Binden faktisch zu bewerkstelligen oder dem Begriffe nach bildlich zu versinnlichen; diese hingegen werden

erforderlich, wo man decken, schützen und abschliessen will, und sind zugleich die sich selbst erklärenden Symbole der Begriffe des Schutzes, der Deckung, des Abschlusses in der Kunst geworden. Sogar die Sprache hat zu der Bezeichnung dieser Begriffe ihre Ausdrücke von den textilen Künsten entlehnt, die somit, wie es den Anschein hat, älter sind als die Entstehung unserer jetzigen sprachlichen Formen. Dasselbe gilt von den ältesten religiösen Symbolen.

§. 6.

Die Reihung.

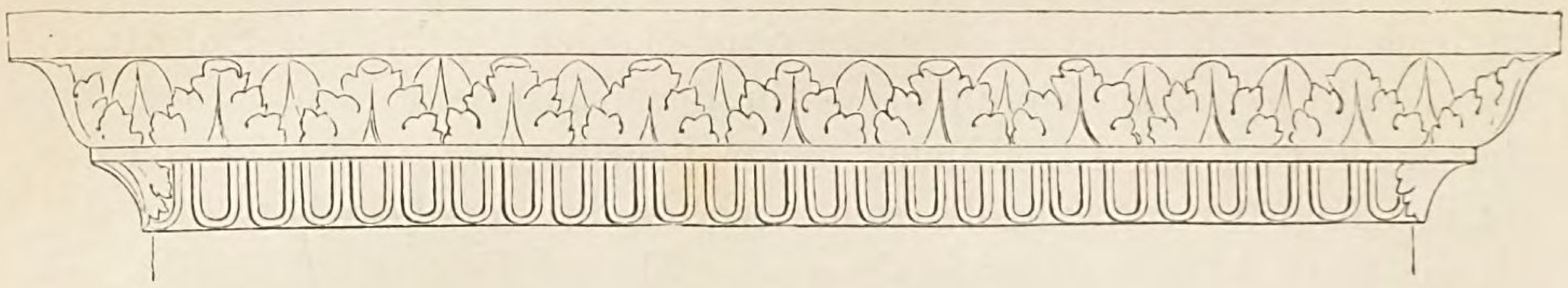


Die Reihung ist ein Gliedern der einfachen und desshalb noch ästhetisch indifferenten Bandform und wohl das ursprünglichste Kunstprodukt, die erste thatsächliche Kundgebung des Schönheitssinnes, der bestrebt ist, den Ausdruck der Einheit durch Vielheiten zu bewerkstelligen, die sich zu einer eurhythmischen Form verbinden und zugleich als Mehr-

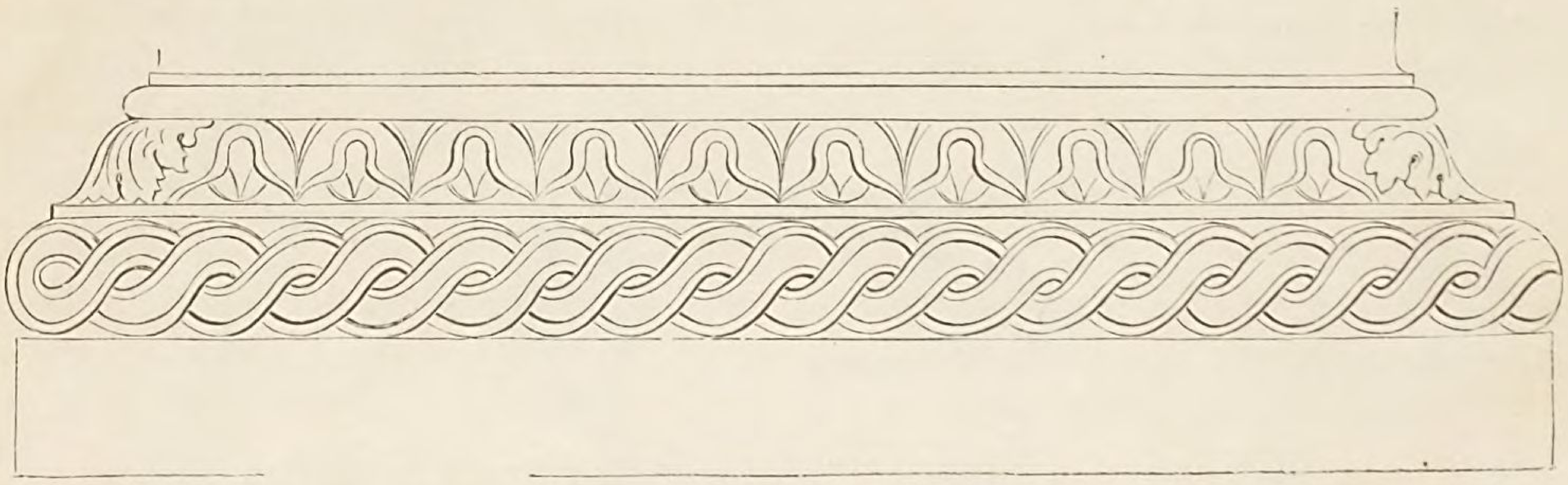


heit der Einheit, auf welche sich die Reihung bezieht, gegenübertreten, wodurch die Autorität und Einheitlichkeit des Subjektes mehr betont und gehoben wird.

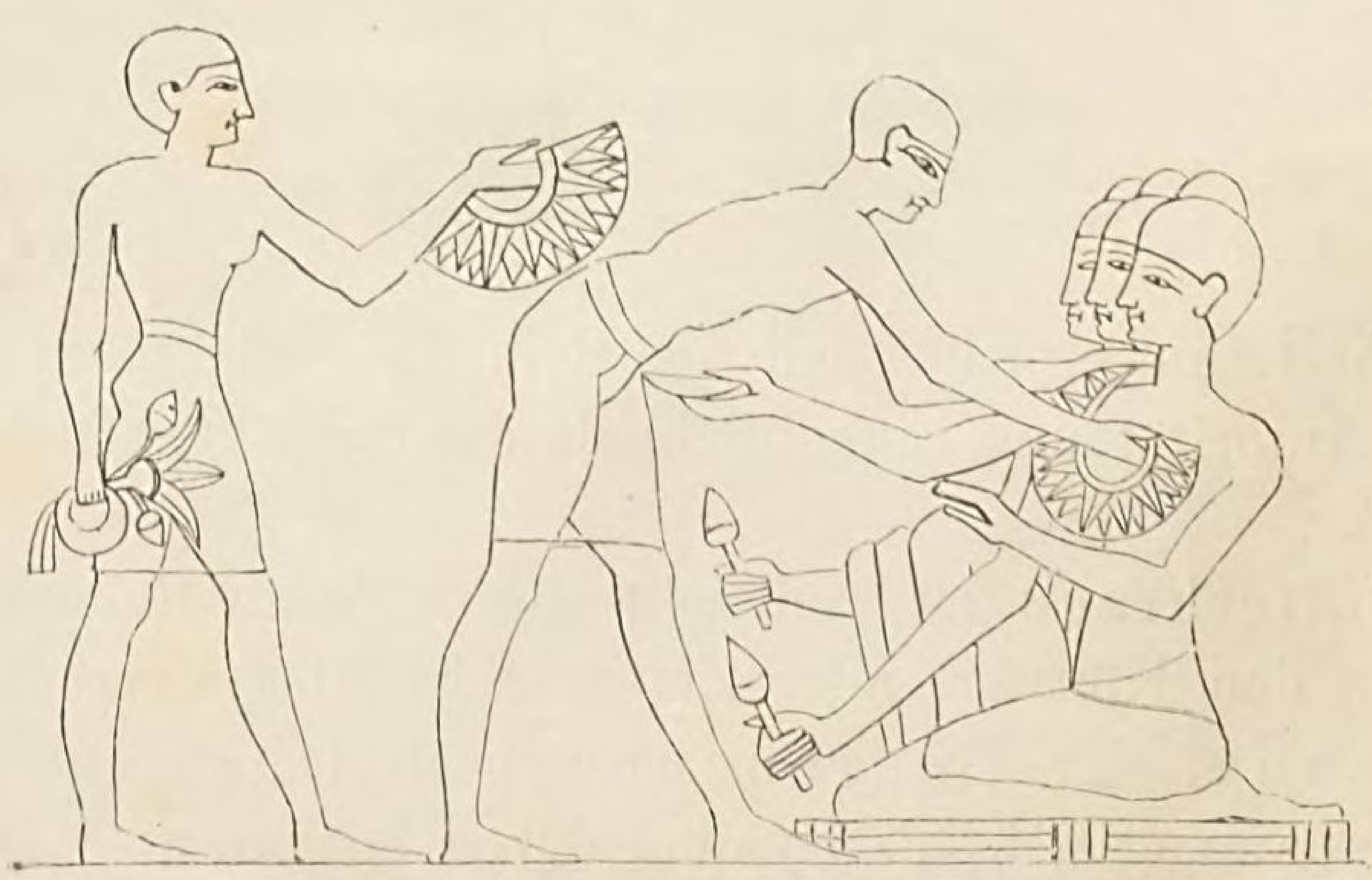
Der Blätterkranz ist vielleicht die früheste Reihung, er behielt als Corona in den Künsten aller Zeiten sein altes Vorrecht als Symbol der Bekrönung, der Begrenzung nach Oben, und, im gegensätzlichen Sinne, zugleich als Symbol der Begrenzung nach Unten,



in welcher Anwendung der Blätterkranz die Spitzen der Blätter nach Unten richtet. [1]



[1] Im Athenäus (Deipnosoph. XV. 16) heisst es: Das Bekränzen bezeichne eine gewisse Vervollständigung (τὸ δὲ στέφειν πλήρωσίν τινα σημαίνει). Es erhellt aus der ganzen citirten Stelle des genannten Schriftstellers, dass bei den Griechen das Kranzwesen eben so vollständig künstlerische Ausbildung gefunden hatte, wie jede andere ernstere und wichtigere ihrer Kunstbethätigungen. Athenäus zählt eine ganze Reihe von Kränzen auf, die nach Charakter und Bedeutung sich unterscheiden und belegt seine Klassifikation der Kränze mit Citaten alter Dichter. Er kommt mehrmals darauf zurück. Es gab Kopfkränze (στέφανοι) und Halskränze (ὑποθυμιάδαι), die



Gleiche Ursprünglichkeit und gleiche Bedeutung haben die Reihungen von Federn, die, wie jene Blätterkränze, wohl umschliessen, aber nicht binden und fesseln.

Ein verwandtes, aber eine andere Nüance des Grundbegriffes ausdrückendes, Symbol ist die Reihung regelmässiger und nach den Gesetzen der Eurhythmie geordneter fester Körper (der Perlen oder Knöchel, *δέσμοι ἀστραγαλωτοὶ*) auf eine Schnur. Sie ist weder nach Oben noch nach Unten hinweisend, also in dieser Beziehung neutral; die Fessel

zum Theil aus Lotus, wie bei den Aegyptern, theils aus anderen duftenden und erfrischenden Kräutern und Blumen gewunden wurden.

πλεκτὰς δ' ὑποθυμιάδας
περὶ στήθεσι λωτίνας ἔθεντο.
Geflochtene Halskränze aus Lotus
Legten sie um den Nacken.

Wie die Griechen auch hierin dem Vorbilde der Aegypter folgten, ergibt sich aus den häufigen Darstellungen auf Gräberwänden Aegyptens, wo den Gästen durch begrüssende Frauen und Knaben Blumenbouquets gereicht werden. Andere schmücken ihren Hals mit Lotuskränzen.

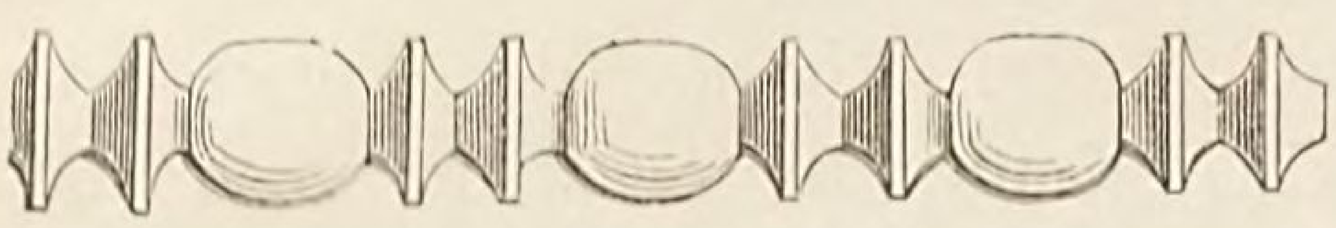
Man erkennt aus diesen ägyptischen Wandgemälden, so wie gleicherweise aus den Skulpturen und Bildern der Griechen, den eigenthümlich architektonischen, d. h. rhythmisch geregelten Charakter der antiken Kränze; die naturalistische, mehr moderne Romantik des Bouquet- und Kränzewesens fand bei den Alten nur dort, wo sie bezeichnend ist (bei bakchischen Aufzügen z. B.), Anwendung. Dagegen bestanden die meisten aus Blumen, Früchten und Blättern zusammengesetzten Kombinationen der Alten in einfachen oder alternirenden Reihungen, nämlich Blätter wurden einfach mit dem Stilende neben einander auf einen Halm oder einen Faden gereiht, oder man fädelte Blumen auf, gleich Perlen, wie beistehende Figur zeigt. Andere Kränze stellten Flechtwerk und gedrehte Wülste dar. Es gab doppelte und dreifach, wohl auch mehrfach gedrehte Kränze; jede Gattung derselben hatte ihre bestimmte symbolische Bedeutung.

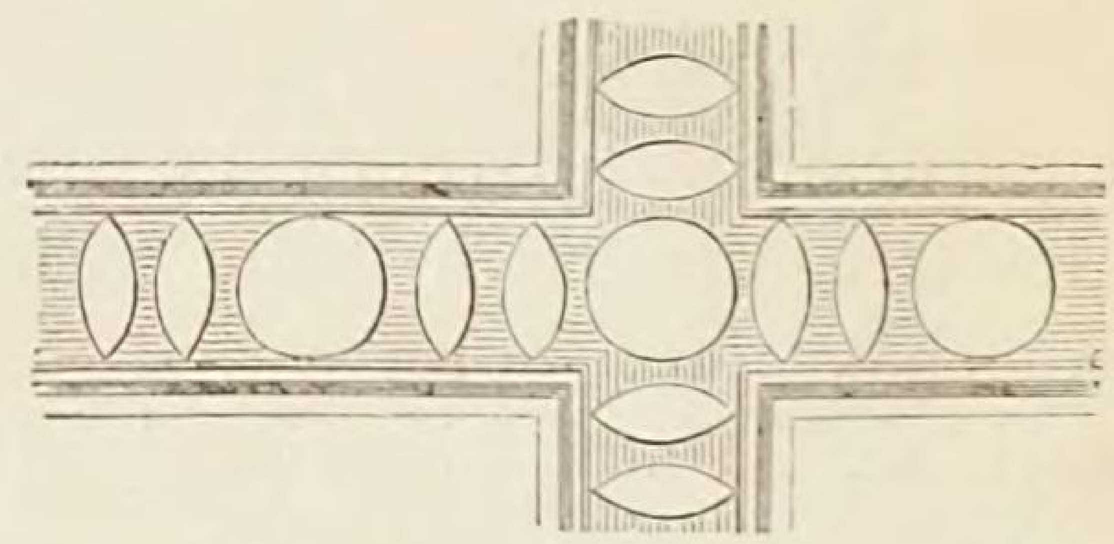


κισσῷ τε ναρκίσσῳ τε τριέλικας κύκλῳ στεφάνων ἑλικτῶν.
Die dreifach gewundenen Kränze aus kreisförmig sich verschlingendem Epheu und Narkissos. Chaeremon Trag. beim Athenäus l. c.

Es wäre für das Verständniss mancher Typen der Baukunst der Alten von Wichtigkeit, den herrschenden Charakter ihrer Kränze und den Sinn, den sie gewissen Modifikationen derselben beilegten, zu kennen. Das angeführte Kapitel des Athenäus und des älteren Plinius viertes Kapitel des XVI. Buchs sind Hauptstellen für den angeregten Gegenstand.

ist hier nur thätig, um die Einheiten zusammenzuhalten, nicht activ in Beziehung auf dasjenige, was sie umgibt, das also bei der Anwendung





dieses Symboles nicht immer als Gebundenes charakterisirt, sondern in seiner Selbstständigkeit noch mehr gehoben wird. In diesem Sinne gibt sich die Bedeutung des in Rede stehenden Symboles schon als Perlenschmuck, der den Hals einer Schönen ziert, kund. Doch tritt es häufig auch zur Bezeichnung einer leichten Verknüpfung auf.

Eine besondere Ideenverbindung erweckt der Blätter- oder Blumenkranz, wenn er aus Elementen besteht, die abwechselnd aufwärts und niederwärts gerichtet sind; [1] er ist nicht neutral in dem Sinne wie die Perlenschnur, die den Begriff des Oben oder Unten gar nicht berührt, sondern er weiset vielmehr ausdrücklich auf Beides zugleich hin und ist daher ein Vermittler zwischen beiden. Oft hat er funktionelle Bedeutung, das heisst, man benutzt ihn als Symbol, wo ein gleichzeitiges oder abwechselndes Fungiren im entgegengesetzten Sinne oder ein Wirken von Kräften gegeneinander ausgedrückt werden soll.

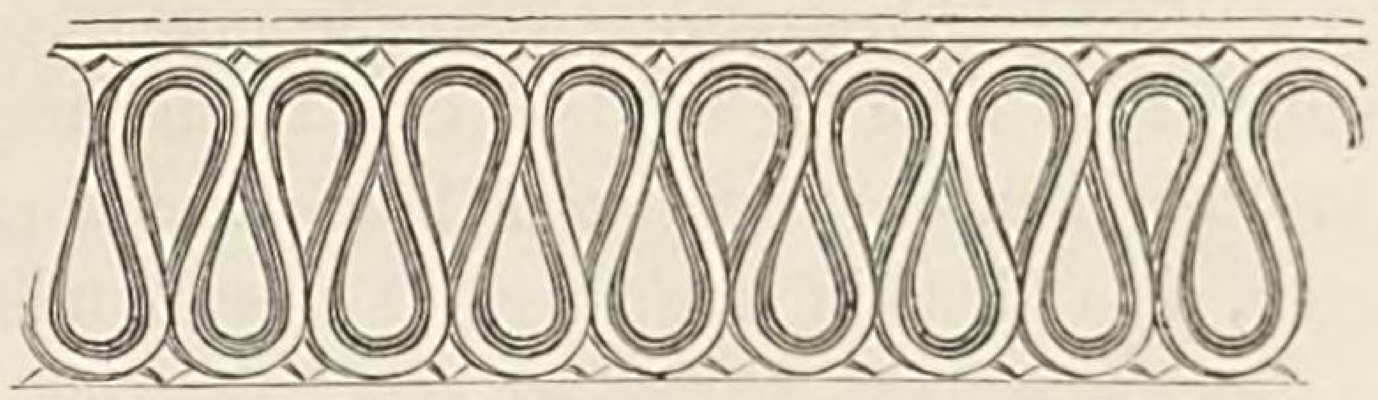




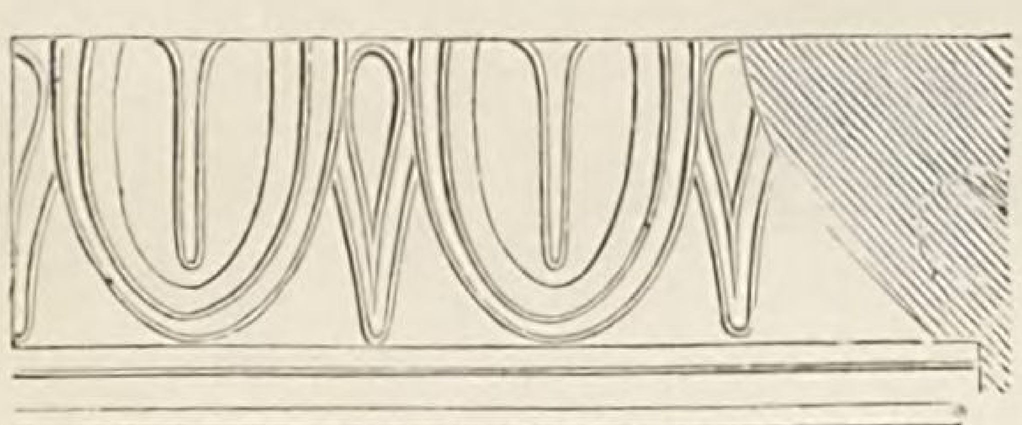
Beispiele: Der Hals eines Gussgefässes, der zugleich ausgebend und einnehmend ist. Der Trochilus des jonischen Säulenfusses, in welchem sich der Konflikt zwischen der Last der Säule und dem Widerstande des festen Grundes ausdrückt.

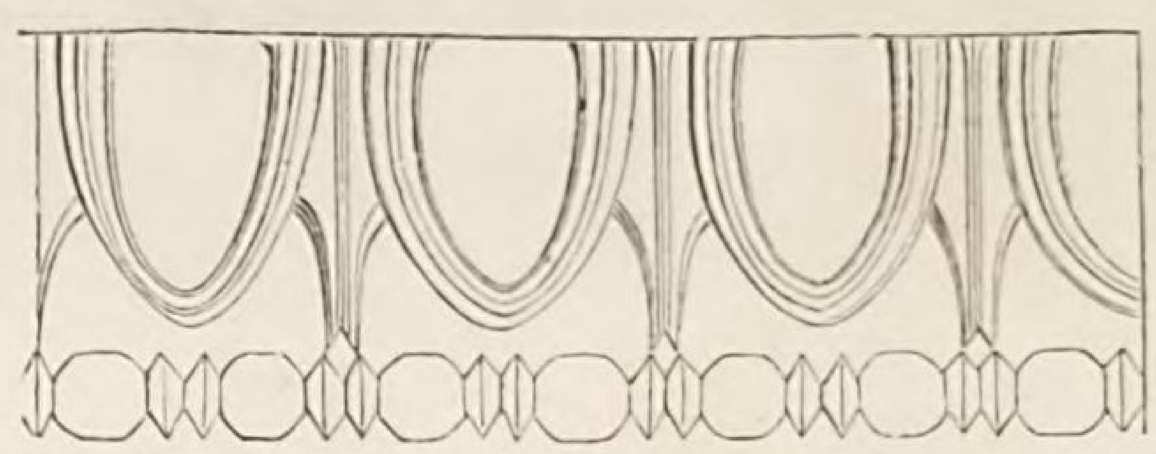
[1] Siehe Fig. B Tafel II. und dasselbe Ornament kolorirt auf Taf. I. Ueber das Gesagte vergl. auch Taf. III, V, VI, VIII, IX.

Dasselbe Symbol tritt oft in Form einer einfachen Wellenlinie oder auch in Form einer Reihung auf, die aus abwechselnd aufwärts und niederwärts gerichteten unorganischen oder ganz konventionellen Einheiten besteht.



Die Reihung konventioneller Einheiten, bei denen ein Oben oder Unten sich in der Form kund gibt, wird auch oft in ähnlicher Anwendung wie der aufwärts oder niederwärts gerichtete Blattkranz gebraucht. Dahin gehört der sogenannte Eierstab. Er unterscheidet sich von dem Perlen-





stabe nur dadurch, dass dieser in Beziehung auf die Begriffe Oben und Unten ganz indifferent ist, jener dagegen einen von diesen beiden Begriffen vergegenwärtigt. Es ist nicht nothwendig, mit Bötticher diese konventionellen Einheiten überall für überfallende und sich selbst halb bedeckende Blätter zu halten; wenigstens erfüllen sie den gewollten Zweck (nämlich ein Oben oder Unten zu symbolisiren) vollkommen auch ohne diese Annahme. Das Weitere darüber in dem Abschnitte: Hellenische Kunst.

§. 7.

Das Band.

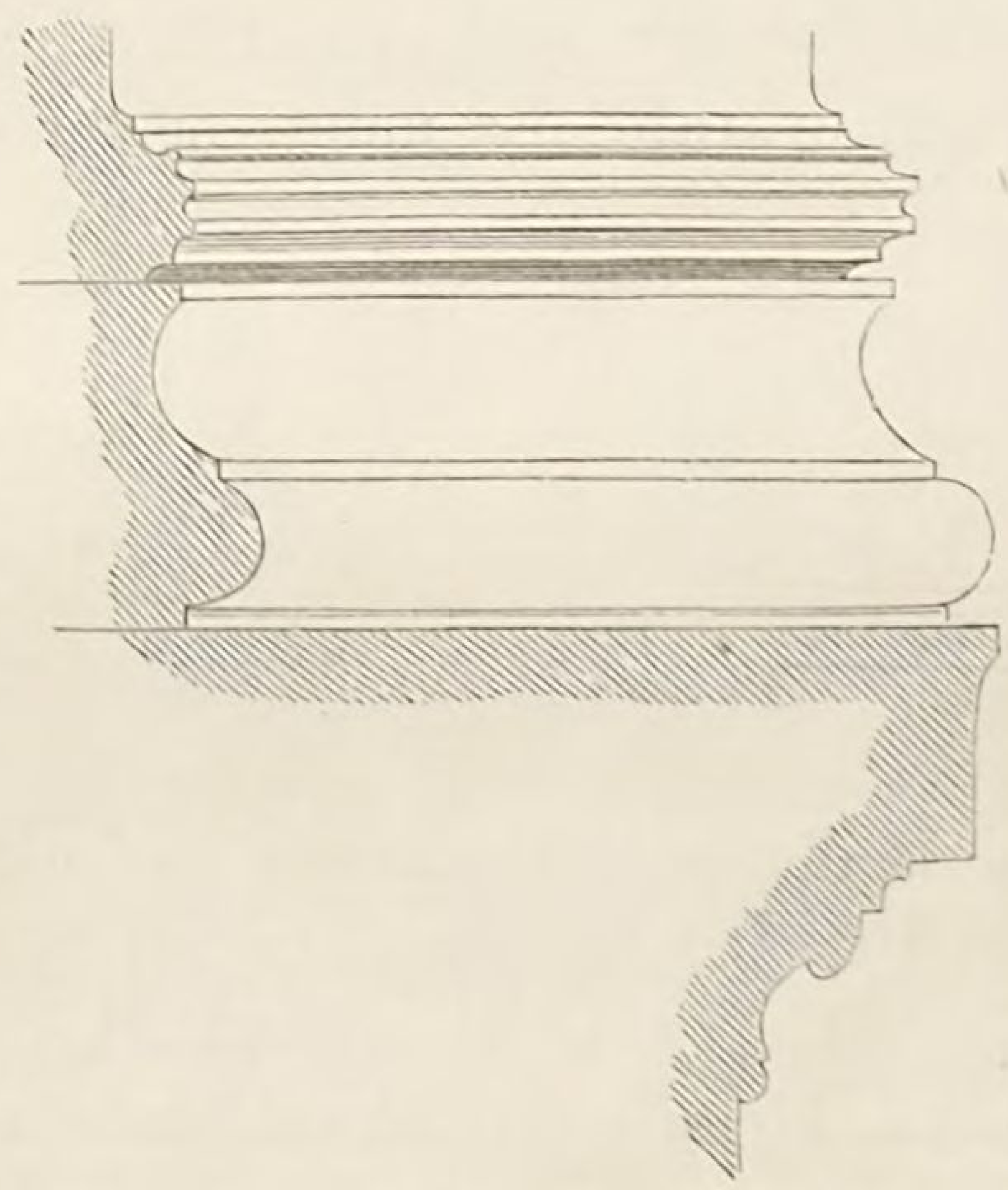
Fester Bandschmuck.

Die Reihung drückt den Begriff des Bindens nur in dem Sinne aus, als durch sie Einheiten an einander geknüpft und mit einem Mittelpunkte ihrer Beziehung in Verbindung gesetzt sind; das Band dagegen

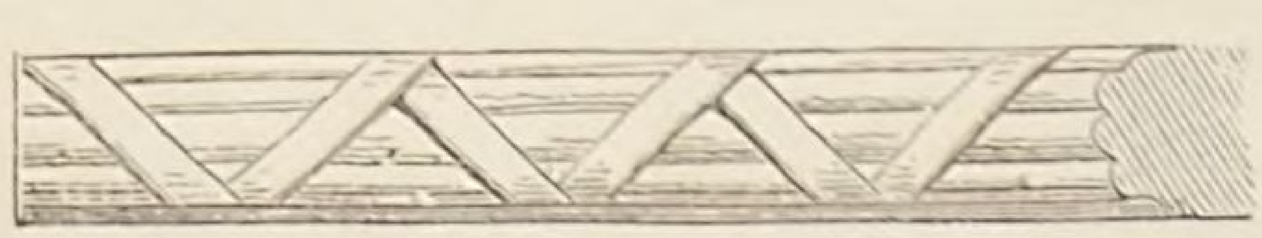
knüpft Theile, die nicht zu ihm gehören, aneinander, oder verbindet sie, indem es sie umrahmt.

Das Band muss sich als solches kund geben, das heisst, es muss einen bestimmten Grad der absoluten Festigkeit, verbunden mit Schmiegsamkeit, äusserlich darlegen.

Der Grad der Festigkeit manifestirt sich einestheils in dem Verhältnisse des Bindenden zu dem Gebundenen in Beziehung auf räumliches Mass, zweitens in der Textur und ostensiblen Resistenz des bindenden Stoffes. Beide Arten, den Grad der Festigkeit des Bandes auszudrücken, stehen einander in gewissem Sinne entgegen, das heisst, ein Band, das durch Verhältnisse als kräftig wirkend bezeichnet ist, bedarf keiner Verstärkung durch formelle Hervorhebung der Resistenz der Textur, und umgekehrt



ist der Begriff des Bindens in Fällen, wo das Verhältniss des Bindenden zum Gebundenen klein ist, durch die ostensible Resistenz des Bandes kräftigst zu betonen. Ein sehr leichtes Band muss den Verhältnissen





und der ostensiblen Resistenz nach spielend erscheinen; Beispiel: die Perlenschnur (Astragal), das Blattgewinde (Stephanos).

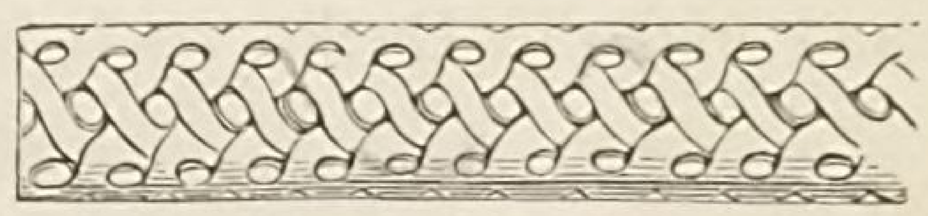
Jedes Band gibt sich als textiles Produkt, als ein Produkt kund, bei welchem ein Rohstoff in Anwendung kommt, der sich durch seine

Tenacität auszeichnet und dessen *absolute* Festigkeit, das heisst, dessen Resistenz gegen das Zerreissen in Anspruch genommen werden soll.

Das einfachste Band ist die *Linie*, der *Faden* von flachem oder kreisrundem Durchschnitte. Das verstärkte Band sind mehrere Linien oder mehrere Fäden derselben Art in paralleler Ordnung neben einander gereiht oder in Drehungen umeinander gewunden.

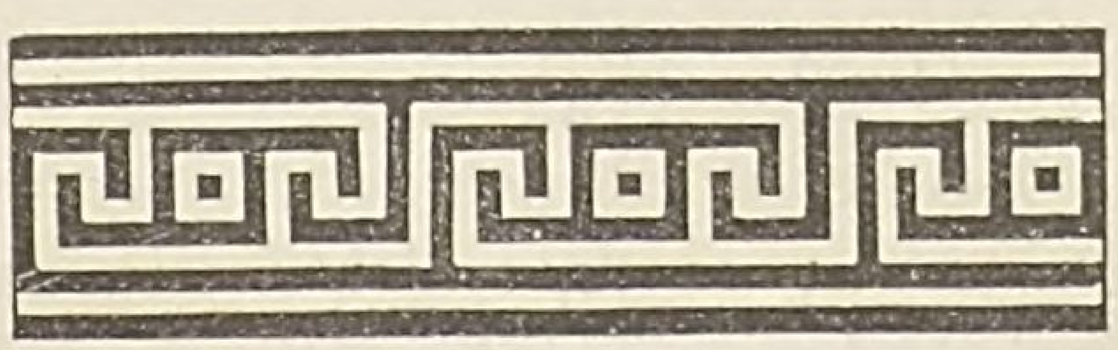



Ein noch kräftigerer Ausdruck des Grundbegriffes *binden* wird durch *Geflecht* erreicht, das entweder flach als *Tänie* oder mit halbkreisrundem Durchschnitte als *Torus* oder *Wulst* erscheint. Besonderen

Nachdruck und kräftigste Betonung erhält der Begriff des Bindens durch Geflechte von Riemen, deren Ausdehnung nach der Dicke sichtbar gemacht wird.

Das flache Band (der Gurt, die Zone) manifestirt sich oft mit milderem Ausdrucke auch als *Gewebe*. Es kommt am meisten in Anwendung als Stirnbinde (Epikranon), als Saum (limbus), als Einfassung (crepido, margo). [1]



In gewissen Fällen treten die breiten Gurte als freihängende Bänder auf, die zwischen feste Punkte gespannt sind und diese verknüpfen, gleichzeitig aber die Bestimmung haben, Decken zwischen ihnen aufzuhängen. Der Gurt funktionirt in diesem Falle *doppelt*, als *Längenverbindung* und als *Naht* (siehe unten), das heisst er wird nach der Länge und zugleich nach der Breite und Quere gespannt. Dazu kommt

[1] Siehe Tafel I, II und III.

noch die Belastung, die indessen nur die Spannung nach der Länge verstärken kann. Diese reiche Kombination findet ihre stilsymbolische Anwendung in dem vollständig gegliederten Deckensysteme der griechischen Tempel, worüber die, die Tektonik betreffenden, Paragraphen dieses Abschnittes und der Abschnitt über hellenische Kunst nachzusehen sind.

An den Begriff binden schliesst sich der des Verbindens. Das Verbundene zeigt sich als etwas, das ursprünglich getrennt war. Das Bandwerk findet daher seine Stelle dort, wo verbunden und gegliedert wird. Es dient dazu, das für sich einheitliche Wesen der Theile und zugleich deren Beziehungen zu dem Ganzen hervorzuheben und die Gliederung zu markiren.

Der Saum und die Naht sind Bänder, die nicht nach der Länge, sondern nach der Quere gespannt sind und halten. Sie und ihre allgemeinen Stilerfordernisse sind hinter dem zunächst Folgenden über das Gewand und die Decke zu behandeln.

§. 8.

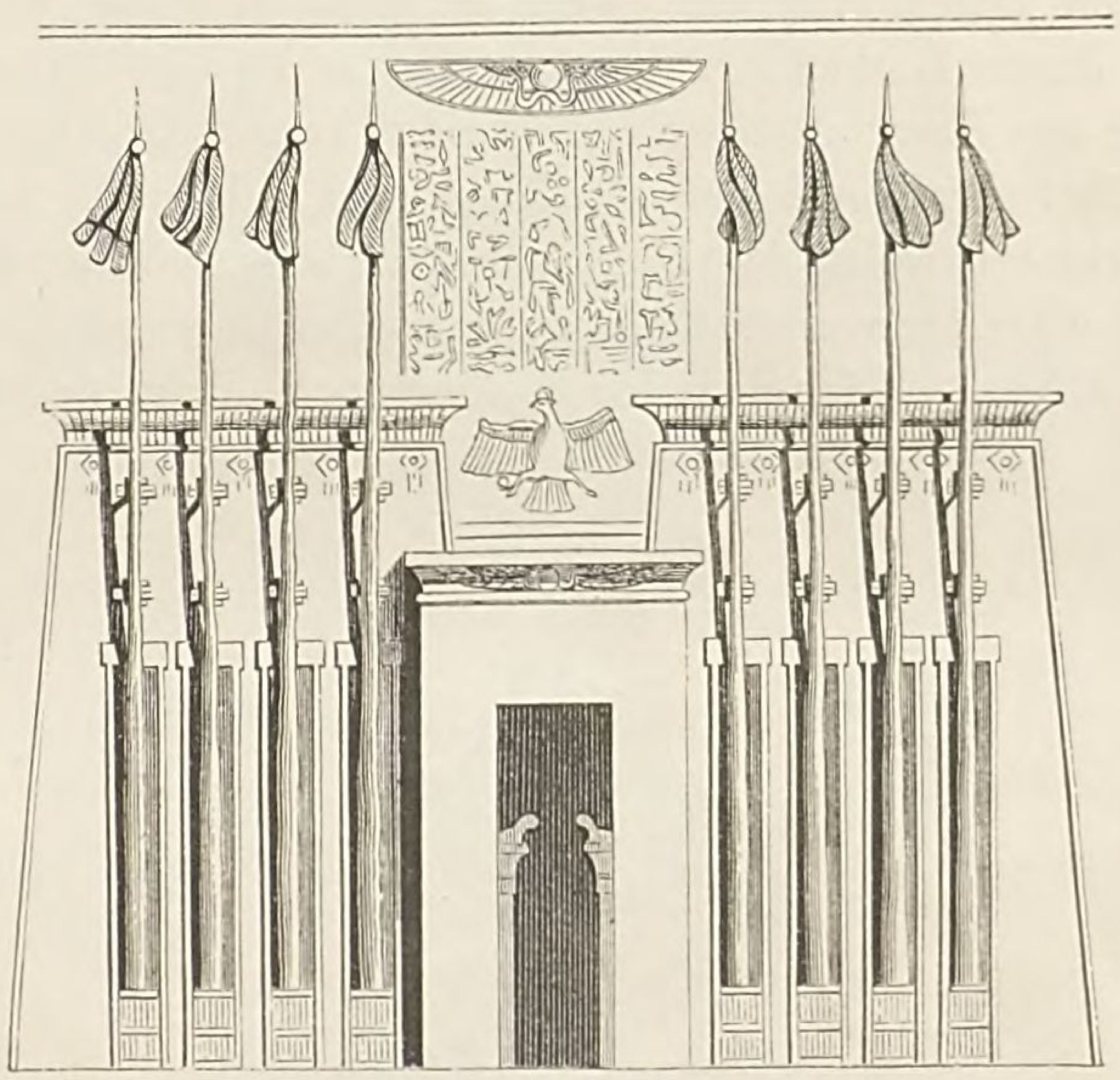
Flatternder Bandschmuck.

Den Gegensatz der vorher berührten Typen bildet der flatternde Bandschmuck, das Troddelwerk und sonstiges textiles Behänge. Sie sind Symbole der Ungebundenheit und dienen als solche in der Toilettenkunst. Sie sind zugleich unerschöpfliche Hülfsmittel, um die Richtung und die Bewegung einer Gestalt angemessen [1] zu accentuiren. Je nach der grösseren oder geringeren Leichtigkeit der dazu gewählten Stoffe und dem Grade ihrer Geschmeidigkeit muss die Wellenbewegung der Bandzierden von der Bewegung desjenigen, der sie trägt, mehr oder weniger unabhängig werden, so dass nicht, wie es bei dem schweren Behange der Fall ist, jede kurze zufällige Wendung durch sie reproducirt wird, sondern sich nur die Richtung und der Grad der Geschwindigkeit, mit welcher diese Richtung verfolgt wird, sowie die grösseren gesetzlichen Wendungen des Bebänderten in ihrem Flattern verdeutlichen und betonen. Diess ist massgebend für den Stil, der diesen Zierden je nach ihrer Bestimmung zu geben ist.

Zuerst sind die Verzierungen und Stickereien des Bandschmuckes dessen allgemeinem beweglichen Charakter entsprechend zu wählen, näm-

[1] Siehe Vorrede.

lich sich mit der Bewegung abrollend. Als Beispiel seien die Flaggen und Wimpel angeführt. Diese sind oft so gewählt, dass ihre Farbenstreifen nicht parallel mit der Entwicklung, sondern der Quere laufen, welches allem Stile widerspricht. Eine solche Flagge ist fast immer unklar, d. h. es verbirgt sich ein integrirender Bestandtheil des Farbensystems, ohne welchen letzteres in heraldischer oder in ästhetischer Beziehung (meistens in beiden Beziehungen) bedeutungslos wird. (Vergleiche hiemit, was weiter unten über buntfarbige, faltenreiche Gewänder folgt.)



Flaggenstöcke, Schmuck der ägyptischen Pylonen; von einem Wandgemälde am Tempel des Khons zu Theben.

Eine der schönsten Flaggen ist die amerikanische, welche sich einfach entfaltet und bei der das Verhältniss der Streifen zu dem Ganzen gut gewählt ist. Auch die Farben sind harmonisch, heiter und nicht schreiend. Dazu kommt, dass der bezeichnende Theil, das Sternenfeld, sehr schicklich hart an der Stange angebracht ist, so dass es niemals „unklar“ werden kann. Das Gegentheil zu ihr und ein Vorbild der Geschmacklosigkeit ist die Napoleonische Tricolore, gemein in den Farben, schlecht in den Verhältnissen der Theile, endlich mit senkrechten Streifen, also stets unklar.

Sehr wenig Einsicht und Geschmack zeigt durchschnittlich die

moderne Industrie in den Mustern der Bänder und Schleifen, die für die Toilette der Damen bestimmt sind. Im Allgemeinen lässt sich annehmen, dass diejenigen Muster, die dem Webstuhle die geläufigsten sind, zugleich am schönsten abrollen und sich entfalten — aber in unserer Zeit ist dem Webstuhle Alles geläufig und diese Stilprobe hält daher für uns nicht mehr Stich. Eine der gefährlichsten Klippen der modernen Kunstindustrie und der gesammten Künste wurde hier berührt. Nur durch prinzipielles Festhalten an den ewig gültigen Gesetzen des Stiles, durch fleissiges Studiren solcher Werke, die dem Ursprunge der Kunst nahe stehen und an denen sich das Stilgesetz noch in seiner vollen Naivität zeigt, sowie durch Beobachten desjenigen, was in den Perioden höchster Kunstbildung aus diesen Motiven hervorging, kann bei diesem Ueberflusse an Mitteln die Schranke des Gesetzlichen und Schönen erkannt werden. Genau betrachtet beweist der Ungeschmack, der sich an diesen Reichthum knüpft, dass wir wussten, ihn zu erwerben, aber noch nicht lernten, ihn zu gebrauchen. Wir sind des Stoffes noch nicht geistig Herr ge-



Assyrischer Herrscherornat.

worden und müssen uns in dieser Beziehung von Hindu und Irokesen beschämen lassen. (Siehe weiter unten und meine Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig 1852.)



Mitra Otto's des Heiligen (XI. Jahrhundert).

Der Stil des Bandwerkes in Muster, Form und Farben, besonders auch in der Art, dasselbe zu tragen, ist nun vor Allem dem Charakter, der durch diesen Schmuck gehoben werden soll, anzupassen. Gar leichtes flatterndes, buntfarbiges oder helles Bänder- und Schleifenwerk ziemt sich für jugendliche weibliche Formen, für Tanz und Freude, wogegen derselbe Putz bei passender Stimmung wieder umgekehrt den ernsten Pathos, die Gravität des Priesters und des Herrschers hervorhebt.

Im Alterthume hatte sich der feststehende Gebrauch, durch dieses Mittel die Würde der Handlung und der Handelnden bei religiösen und höfischen Feiern hervorzuheben, von dem Oriente aus überall verbreitet. Die tief herabhängenden, mit Troddeln und Schnüren (krossoi) reich

verbrämten Kopfbinden (Paragnathides) der persischen Königsmitra waren in dieser Beziehung das Reichste und Würdevollste, was die asiatische Hofetikette hervorbrachte. Wir sehen sie jetzt in ihren ältesten Vorbildern unter zahlreichen Abstufungen der Pracht, die ebenso vielen Graden der Würde entsprechen mochten, auf den assyrischen Relieftafeln dargestellt.

Die Mitra der Erzbischöfe und der Päpste ist noch jetzt mit der heiligen Infula ausgezeichnet, doch hat dieses uralte Symbol in dem Laufe der letzten Jahrhunderte jegliche Würde und formelle Bedeutung eingebüsst.

Zwischen den beiden bezeichneten Grenzen, nämlich dem leichten Bandwerke der Tänzerin und der Opferbinde der Iphigenia oder den Paragnathides des Assyrerdynasten lässt sich eine Scala von Nuancen denken, bei deren Bestimmung die Charaktere der Formen, um deren Exornatio es sich handelt, massgebend sind. Sehr charakteristisch sind die nach unten sich verbreiternden, oft mit einer Eichel erschwerten



Delphische Weihung und Opfertänien.

Opfertänien, die auf Vasengemälden und plastischen Werken des Alterthumes nicht selten vorkommen.

Es versteht sich, dass dieselben Gesetze gelten, wo dieser Schmuck

mit der Baukunst in nähere oder entferntere Beziehung gebracht werden soll. Hier sind die Fahnen, Flaggen und Wimpel als ein uralter Festschmuck der Architektur, von dem bereits oben die Rede war, hervorzuheben.

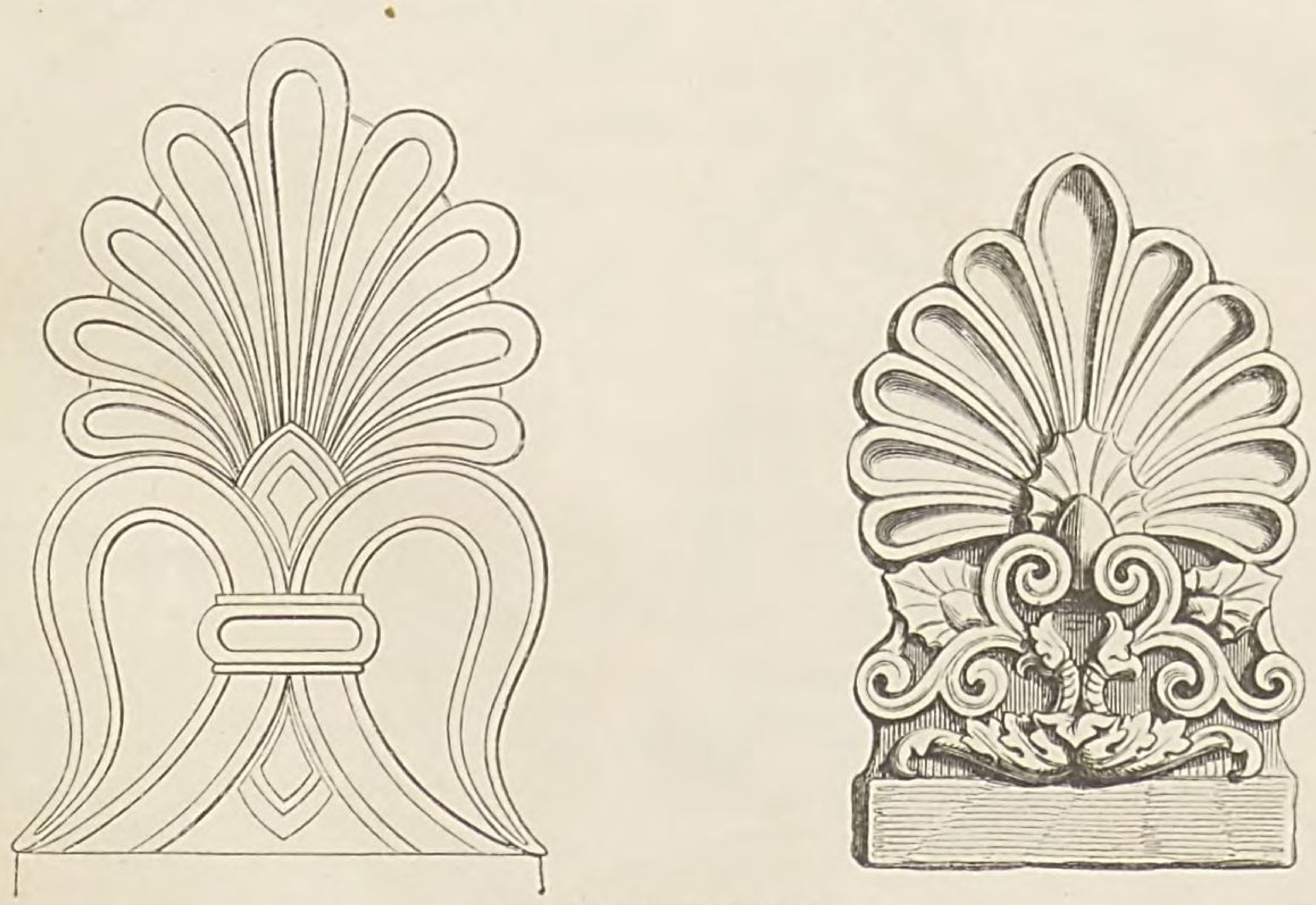
Ueber das Vorkommen dieser architektonisch-festlichen Zierden in den verschiedenen Perioden der Kulturgeschichte und der Stilgeschichte



Griechische und assyrische Helmzierden.



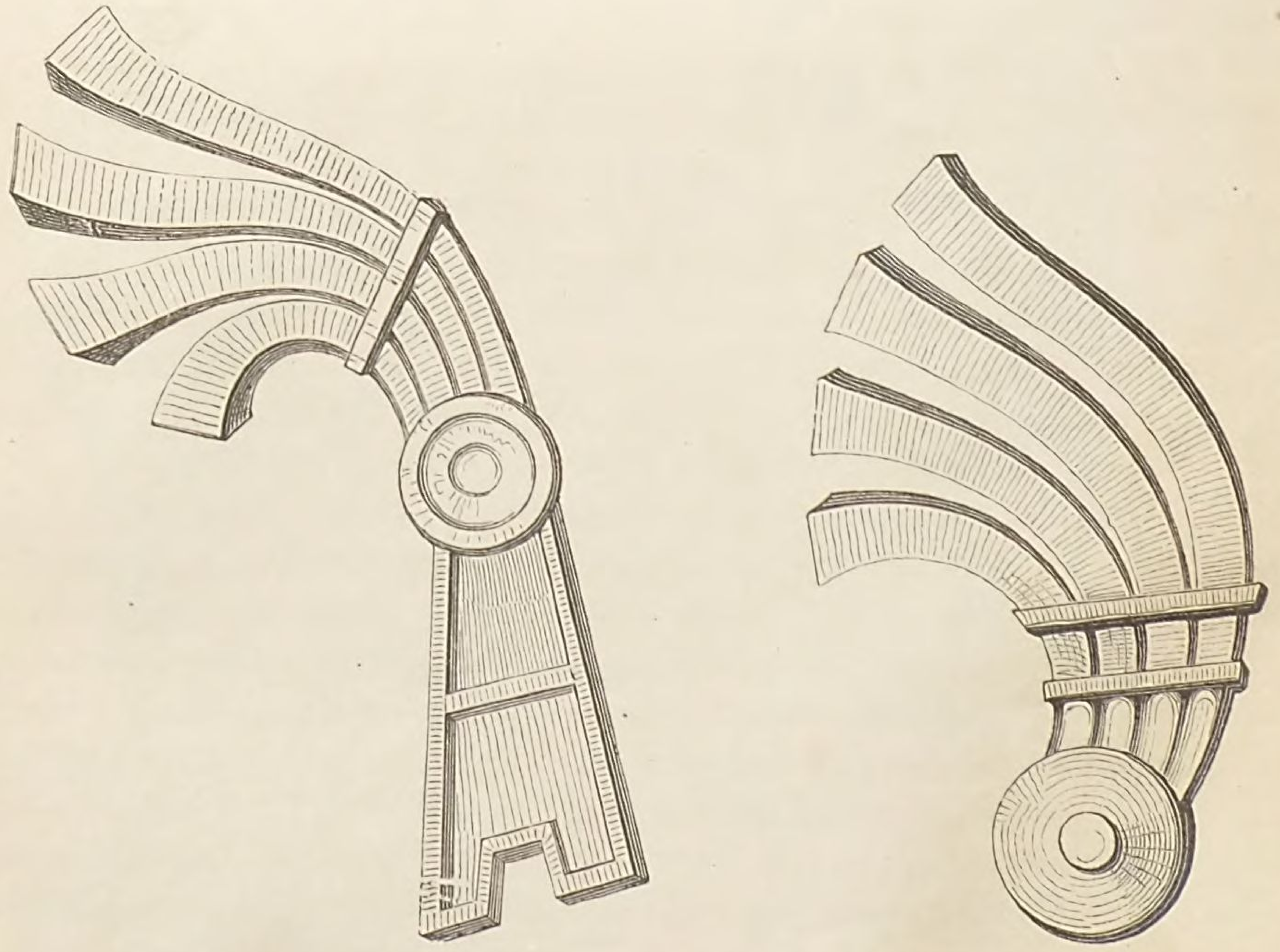
Assyrische Mitra mit Federkrone.



Griechische Akroterien.

werden, dem vorgesteckten Plane gemäss, weiter unten einige Notizen folgen.

Sehr nahe verwandt, insofern eine Intention, die Richtung des Monumentes zu verdeutlichen, bei ihnen hervortritt, sind die uralten Dach- und Zinnenaufsätze (Akroterien), die in der Wetterfahne ihrem technischen Paragon am nächsten kommen. In ihnen ist zugleich der Begriff des oberen Abschlusses, der Culmination in Verbindung mit dem der Rangauszeichnung des damit geschmückten Gebildes oder Gebildetheiles versinnlicht. In diesem Sinne tritt der Federschmuck (Phalos, crista), der seit Urzeiten die kriegerische Zierde des Häuptlings bildete und auch noch aus der Mitra des assyrischen Herrschers hervorblickt, in die Reihe der Begriffsverkettungen; und dieser wieder führt auf den Kamm der Hähne und sonstiger kampflustiger Vögel als auf das natürliche Vorbild desselben zurück. Ueber sehr ursprüngliche Akroterien und deren Umbildungen im Laufe der Kunstgeschichte siehe weiter unten.



Schiffsakroterien.

§. 9.

Die Decke.

Das Bedürfniss des Schutzes, der Deckung und der Raumschliessung war einer der frühesten Antriebe zu industriellem Erfinden. Der Mensch lernte natürliche Decken, z. B. das zottige Fell der Thiere, die schützende Rinde der Bäume, in ihrem Wesen und ihrer Bestimmung erkennen, sie zu eigenen Zwecken nach ihrer richtig aufgefassten natürlichen Bestimmung benutzen, sie zuletzt durch künstliches Geflecht nachbilden. Der Gebrauch dieser Decken ist älter als die Sprache, der Begriff der Deckung, des Schutzes, des Abschlusses ist unauflöslich an jene natürlichen und künstlichen Decken und Bekleidungen geknüpft, die somit die sinnlichen Zeichen für jene Begriffe geworden sind und als solche vielleicht das wichtigste Element in der Symbolik der Baukunst bilden.

Die Bestimmung der Decke bildet einen Gegensatz zu dem, was das Gebinde bezweckt. Alles Abgeschlossene, Geschützte, Umfasste, Umhüllte, Gedeckte zeigt sich als einheitlich, als Kollectivität, — wogegen alles Gebundene sich als Gegliedertes, als Pluralität kund gibt.

Wenn die Grundform des Gebindes linear ist, so tritt bei Allem, was decken, schützen und abschliessen soll, die Fläche als Formen-Element auf. Die Eigenschaften der Fläche, nämlich Ausdehnung nach der Breite und Länge, Abwesenheit der dritten Dimension als thätiges Element der Erscheinung, endlich Begrenzung durch Linien, (gerade, krumme oder gemischte), verbunden mit der oben erwähnten allgemeinen Bestimmung der Decken, als einheitlich Umfassendes, bilden die wichtigsten allgemeinen Momente, die den Stil der Decke bedingen.

Hieraus ergibt sich nun erstens, dass die Hülle oder die Decke sich als Fläche manifestiren müsse. Schon dem ganz abstracten, um den Nutzen und das Zweckmässige unbekümmerten Schönheitssinne widerstehen daher derartige Decken, welche die Eigenschaft, Flächen zu sein, nicht besitzen, oder bei denen diese Grundeigenschaft wohl gar künstlich und nur scheinbar aufgehoben ist, während sie, ihrer Bestimmung entsprechend, der That nach wirklich vollkommene Flächen sind. Noch widersinniger erscheinen Störungen der Flächenkontinuität, wo die materielle Bestimmung der Decke es dringend erheischt, dass sie nicht bloss Fläche (surface), sondern ebene Fläche (plan) bilde. Ich führe zur Erläuterung des hier nackt hingestellten Prinzipes nur ein Beispiel auf, es mir vorbehaltend, in der technisch-geschichtlichen Behandlung des

uns hier beschäftigenden Gegenstandes, die zunächst folgen wird, dessen Gültigkeit als Norm nachzuweisen, aber zugleich die Fälle zu berücksichtigen, wann Beschränkungen und Ausnahmen in seiner Anwendung stattfinden dürfen oder es sich wohl gar in negativem Sinne geltend macht.

Es gibt wohl keinen Fall, in welchem dieses Prinzip schlagender in seiner vollen Gültigkeit hervorträte, als bei den mit Teppichen bekleideten oder mit Marmor und Holz getäfelten, oder endlich mit buntem Mosaikwerke belegten Fussböden. Hier auf der Ebene, welche bestimmt ist, beständig betreten zu werden, sind alle architektonischen Relief-Ornamente, alle Nachahmungen von Früchten, Muscheln und sonstigem Gebröckel, sind selbst hingestreute Blumenbouquets genau genommen um so unpassender angebracht, je vollendeter und naturgetreuer sie in Relief und Farbe wiedergegeben erscheinen. Das asaroton oecos des Sosus, der berühmte attalische Mosaik-Fussboden, auf welchem nach Plinius die Abfälle der Tafel täuschend nachgebildet waren, ist sicher ein unstilistisches Werk gewesen, so gross auch seine Verdienste als Kunstwerk sein mochten. Dennoch lässt sich dieser humoristische Einfall leichter entschuldigen, als das Mosaikbild, das Plinius gleichzeitig erwähnt und das wunderbarer Weise bis zu uns gekommen ist, nämlich die berühmten Tauben, welche aus dem Wasserbecken trinken, die in denselben Fussboden eingelegt waren und denen man somit unausgesetzt unbarmherzig auf die Köpfe trat. Nicht gerechtfertigter ist in stilistischer Beziehung der berühmte Fussboden mit der Alexanderschlacht, sind selbst gewisse, in den römischen und altchristlichen Mosaikböden oft vorkommende, Kombinationen buntfarbiger Steine, die sie rauh und gleichsam zackig oder gewölbt erscheinen lassen, welches zur Folge hat, das Gefühl der Unsicherheit durch jene Scheinhindernisse des Bodens bei dem darauf Wandelnden zu erwecken und das Auge zu zwingen, sich stets auf den Boden zu senken. Indessen muss zu der Entschuldigung der Architekten des römischen Alterthums beigefügt werden, dass sie in der Regel derartigen Sujets, wie der Alexanderschlacht, in dem Fussboden eine Stelle anzuweisen gewusst haben, die nicht betreten werden *sollte* und im Ganzen genommen das Stilgesetz, von welchem es sich hier handelt, mit richtigem Instinkte befolgten, während diess von uns, besonders in unseren extravaganten Fussteppichen, fast durchgängig mit raffinirter Absicht hintangesetzt erscheint.

§. 10.

Oben und Unten, Rechts und Links.

Die Begriffe Oben und Unten, Rechts und Links treten bei einer Fläche je nach ihrer Bestimmung entweder deutlich hervor oder sie bleiben indifferent. Sprechen wir zuerst von den Fällen, wo eine Kundgebung der Richtung bei Flächen in dem Sinne des Oben und Unten, Rechts und Links unbedingt erforderlich wird. Es ist evident, dass in derartigen Fällen die Gesetze der Symmetrie und Proportion gleichzeitig in Anwendung kommen (siehe Vorrede), und zwar in doppelter Beziehung; nämlich erstens in Rücksicht auf das Verhalten zwischen Breite und Höhe der Fläche, sowie auf deren allgemeine lineare Umgrenzung; zweitens aber in Rücksicht auf dasjenige, was auf der Fläche dargestellt oder figurirt ist. Das Folgende betrifft selbstverständlich nur die in vertikaler Lage befindlichen, d. h. aufrechten Flächen.

§. 11.

Allgemein-Formelles.

In Beziehung auf das Allgemein-Formelle ergibt sich nun grundsätzlich zuerst, dass die vertikale Fläche, denkt man sich dieselbe durch eine, ihre Mitte durchschneidende, Vertikallinie zweigetheilt, zu letzterer regelmässig sein müsse, das heisst, dass die linke Hälfte eine strikte Wiederholung der rechten Hälfte sei.

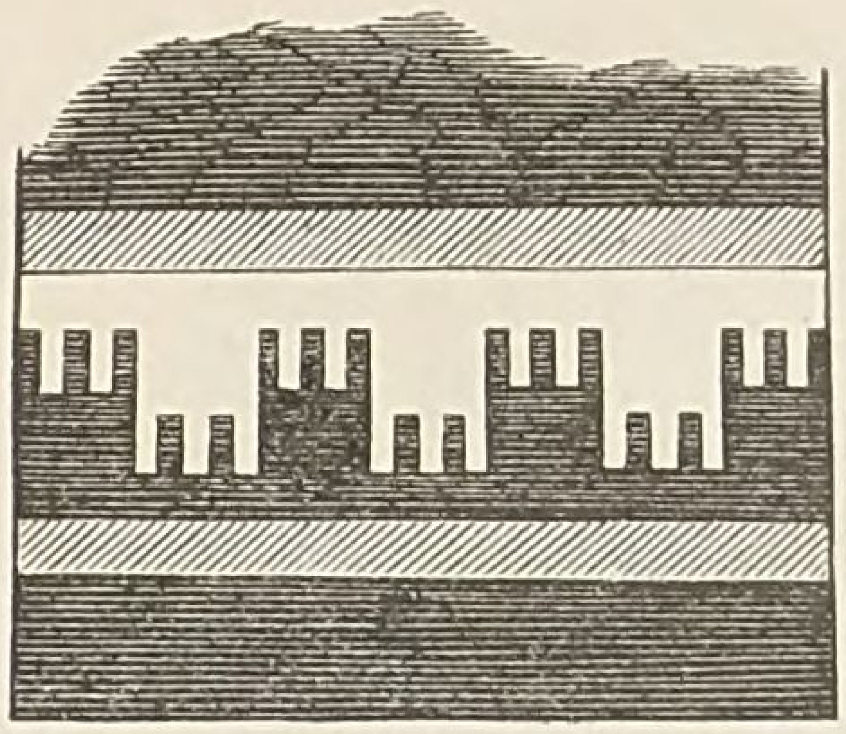
Indem hiedurch der Symmetrie oder dem richtigen existenzfähigen Verhalten der Einzelerscheinung zum Allgemeinen, in welchem sie Bestand hat und wovon sie einen Theil bildet, genügt wird, muss zugleich schon in der allgemeinen Form der Fläche sich deutlich zu erkennen geben, dass sie entweder aufrecht stehe oder hänge. Beide Fälle, nämlich die Fläche als stehende Wand und der Vorhang, haben das Gemeinsame, dass sie der Regel nach sich als aufrecht durch grössere Höhe im Verhältnisse zu der Breite zu manifestiren haben. Ein vollkommenes Quadrat würde in dieser Beziehung durchaus neutral sein; bei ihm ist die proportionale Entwickelung ohne Ausdruck, wenn sie nicht durch Unterabtheilungen und Muster, wodurch das Quadrat gleichsam aus seiner Passivität herausgerissen wird, den nöthigen Charakter erhält. Dabei ist es Regel, dass die Kompartimente und Muster das indifferente

Quadrat so durchschneiden müssen, dass jede auf seiner Oberfläche entstehende Abtheilung für sich und zugleich das ganze System dieser Abtheilungen im Zusammenhange betrachtet den Bedingungen der Proportionalität und der Symmetrie genügen müssen. Wo immer bei Wandbekleidungen oder diesen ähnlichen Fällen das Quadrat oder ein diesem nahe kommendes, für sich zu wenig actives, Verhältniss als Hauptform unvermeidlich wird, sucht der gute Geschmack, diese durch Füllungen und Felder zu theilen, die einzeln genommen höher sind als breit, und dadurch eine Gliederung der Hauptform der Wandfläche zu bewerkstelligen, wonach diese aufhört, indifferent zu sein und in Beziehung auf Proportionalität und Symmetrie dem Auge die nothwendige Beschäftigung und darauf folgende Befriedigung gewährt.

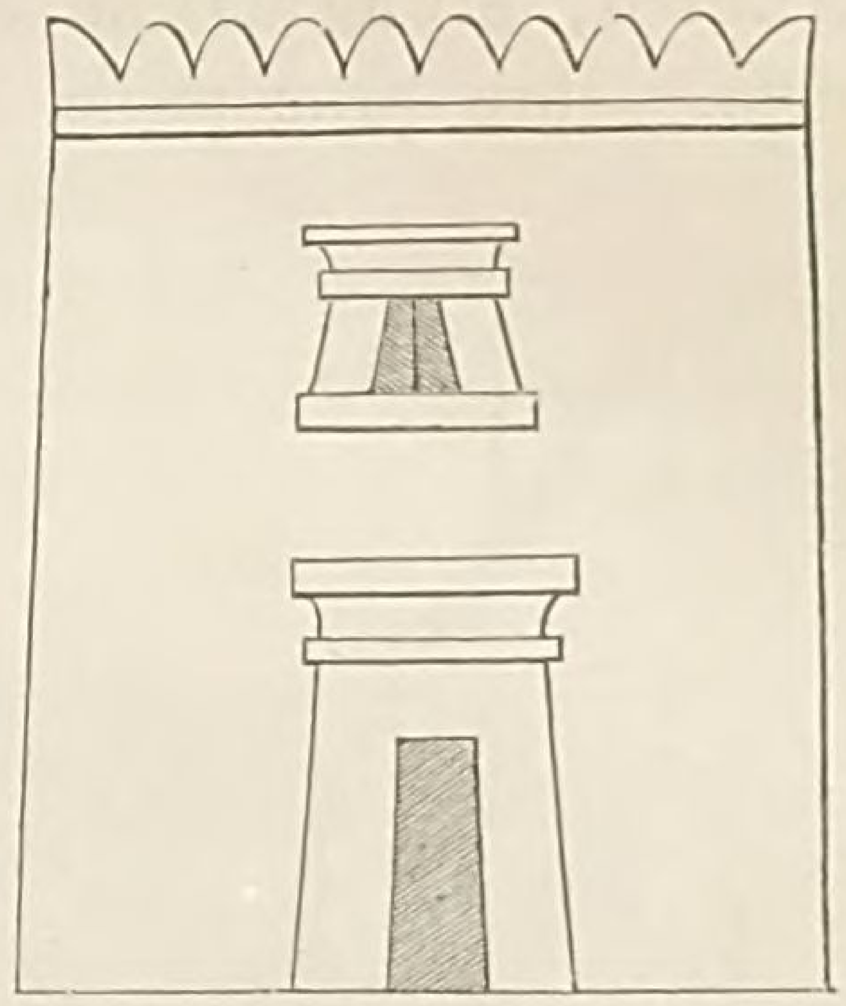
Eine Fläche kann sich auch dadurch als aufrechtstehend oder senkrecht herabhangend bekunden, dass sie eine nach Oben oder nach Unten auslaufende Form hat, so dass der Gegensatz des Oben und Unten durch diese Form ausgesprochen erscheint. Ein gleichschenklichtes Dreieck z. B. wird immer mit seiner Spitze das Oben oder Unten zu erkennen geben, je nachdem es als stehende oder hängende Fläche gedacht wird. Hiebei zeigt es sich, dass das Verhältniss der Höhe zu der Basis wohl den Grad der Proportionalität betont, doch für die Entscheidung über das Oben und Unten im Allgemeinen nicht a priori bestimmend ist.

Dergleichen Dreiecke oder sonstige sich absolut als stehend oder hangend kund gebende Formen werden in ihren Wirkungen neutralisirt, wenn man sie reiht. Indem nämlich die Zwischenräume zwischen ihnen Formen bilden, die von ihnen das Umgekehrte sind, lassen erstere dem Streben nach einer Richtung, das sich in der Reihung kund gibt, ein Streben nach der entgegengesetzten Richtung entgegenwirken. In gewissen Fällen, von denen bald die Rede sein wird, ist diese Eigenschaft der genannten Formen sehr angemessen und erwünscht, aber sie verhindert ihre Anwendung bei grossen Felderabtheilungen und nöthigt uns, sie mit parallelogrammatischen Formen zu verbinden, in welcher Verbindung sie dann sehr ausdrucksvolle Bekrönungen nach Oben und Grenzabschlüsse nach Unten bilden.

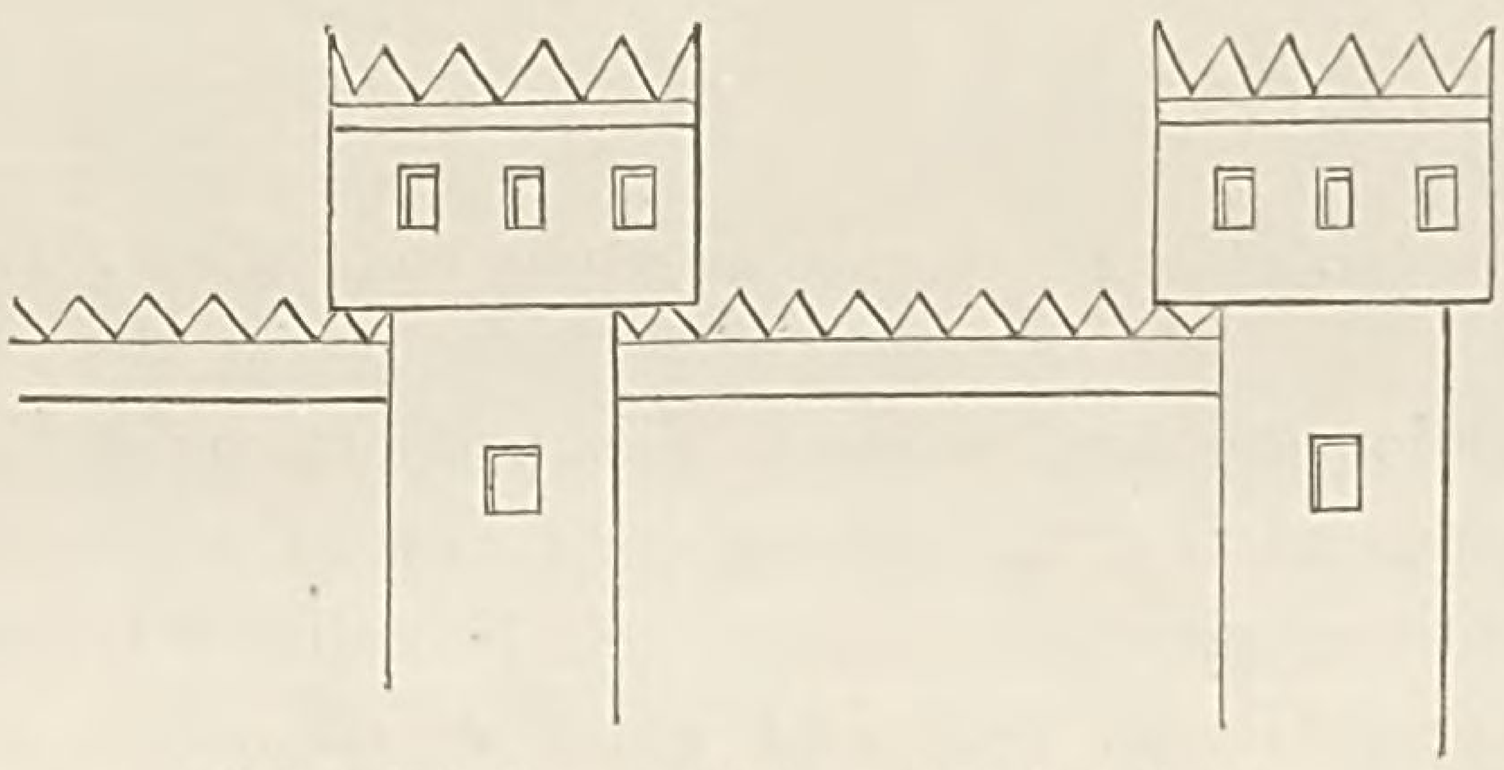
Gefälliger als derartige spitzwinklicht zulaufende Zacken und sogar auch ursprünglicher (da man, um das sogenannte Auszetteln [niederdeutsch Ausrebbeln, englisch unravelling] der ungesäumten Ränder textiler Stoffe zu verhindern, die letzteren mit der Scheere zu festoniren pflegt) sind die im Kreissegmente ausgezahnten Randabschlüsse, die auch in der Baukunst (namentlich bei den oberen Simmsbekrönungen als Zinnen)



Dreischlitze als Umränderung eines Mosaikfussbodens.



Zinnenbekrönung einer ägyptischen Wohnung.



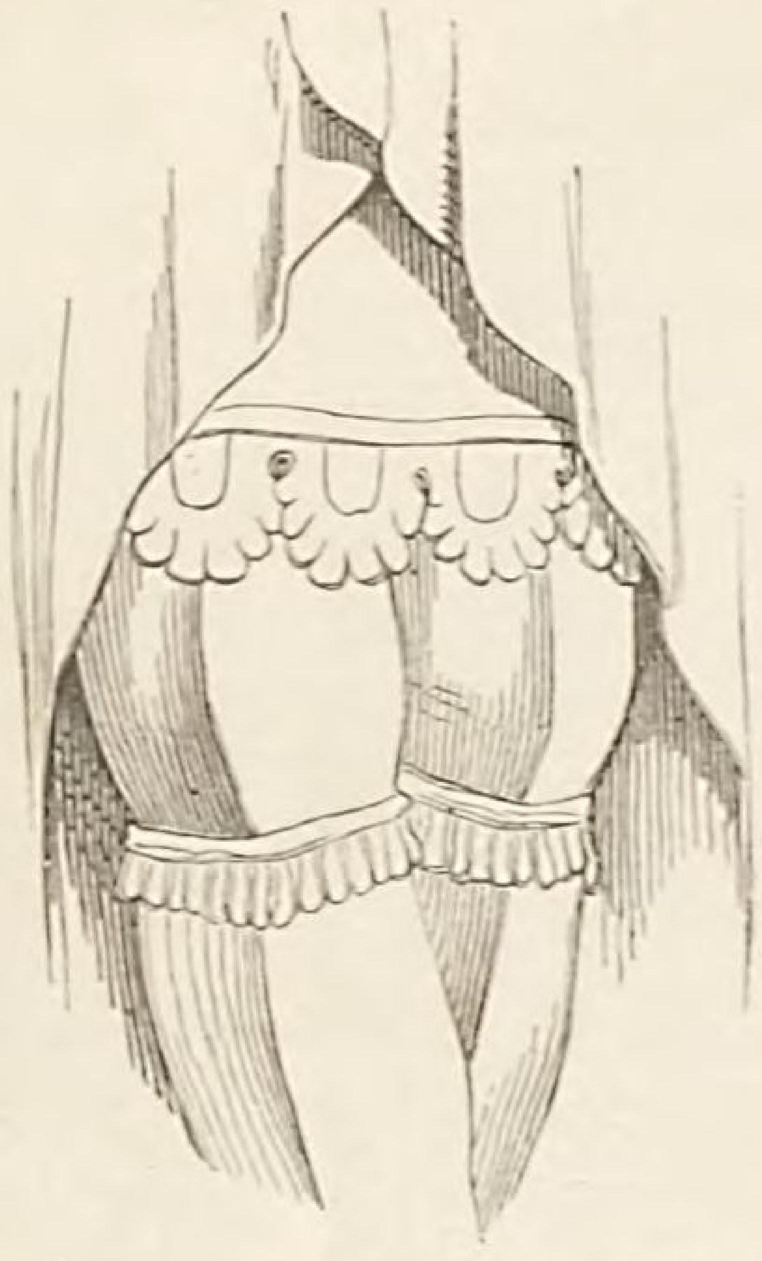
Zinnenbekrönung einer assyrischen Burg.

ihre Analoga erhielten. Der dorische Stil benutzt in dem Dreischlitz ein Symbol, welches mit einiger Wahrscheinlichkeit auf diesen, dem Bekleidungswesen und der textilen Kunst angehörigen, Randabschluss zurückgeführt wird. In diesem Falle würde der Dreischlitz einen Ueberhang bilden und auf die innere Decke (das Pteron) präludirend hinweisen. (Siehe Dorischer Stil im Folgenden.) —

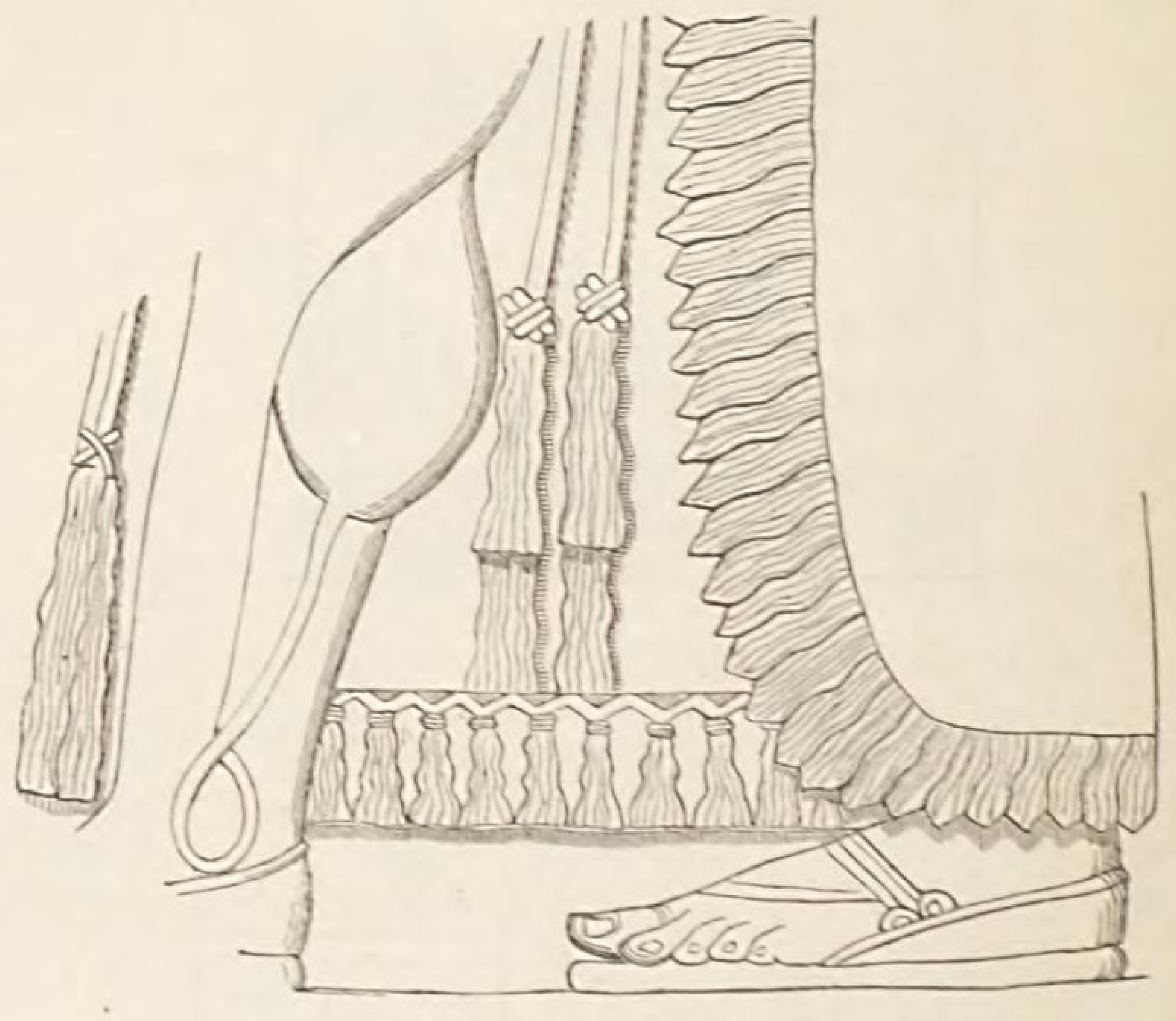
Obgleich vorgreiflich, weil hier noch von den technischen Formenentstehungen nicht geredet wird, füge ich in den beifolgenden Holzschnitten einige der wichtigsten Abschlussformen bei, die aus der Webekunst hervorgingen, worunter die Saalleiste und die Franse die wichtigsten sind. Letztere besteht aus den Endigungen der Zettelfäden, die über das Gewebe hinausreichen und zusammengedreht und mit Knoten verbunden sind, um das Auszetteln zu verhindern.

Obschon die aufrechtstehenden und die hängenden Flächen manches Gemeinsame haben, darf man sie dennoch in stilistischer Beziehung nicht

als identisch, etwa als in entgegengesetztem Sinne einander gleich, behandeln. Ihre prinzipielle Verschiedenheit beruht auf dem allgemein



Mittelalterliche Gewandverbrämung.

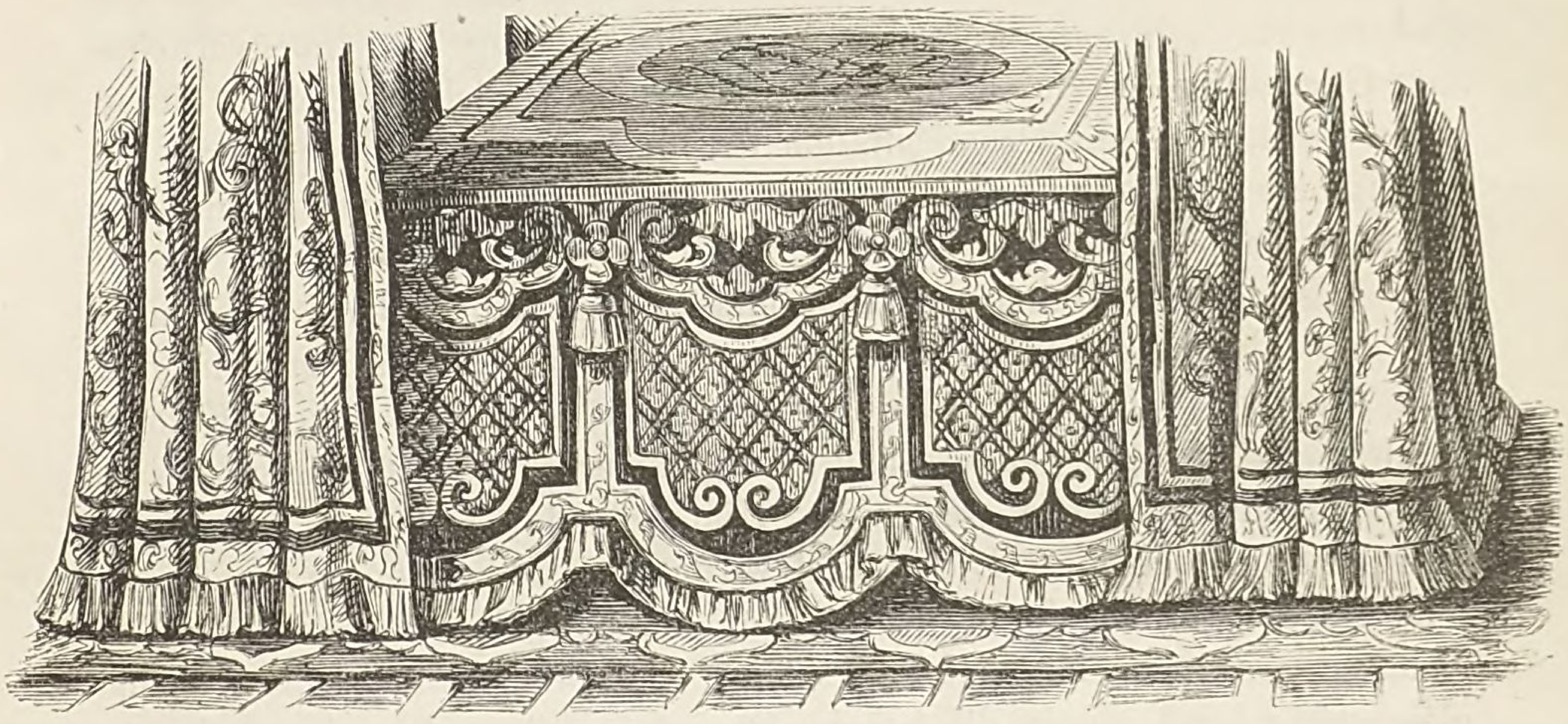


Assyrische Troddeln und Fransen (Layard).

gültigen Proportionsgesetze, wonach die proportionale Entfaltung einer Kunstform niemals nach der Richtung der Schwere erfolgen darf, sondern stets in dem entgegengesetzten Sinne, nämlich dieser Richtung entgegen, stattfindet. Dieses Gesetz erheischt ganz verschiedene allgemeine Dispositionen und entgegengesetzte Prinzipien der Ornamentation in beiden genannten Fällen. Um dem Kommenden über das Ornamentale nicht vorzugreifen, sei hier nur in Beziehung auf das Allgemeinere der Disposition bemerkt, dass es ebenso verkehrt sei, eine Sache auf den Kopf zu stellen, wie sie beim Schwanze aufzuhängen. In allen Fällen muss der Kopf oben bleiben und dasjenige, was ein Herabhängendes nach Unten endigt, darf niemals identificirt werden mit Formen, die für den oberen Abschluss als krönende Symbole bezeichnet sind. Jedoch bildet der sogenannte Ueberhang eine Ausnahme von dieser Regel oder vielmehr eine Vermittlung des Gegensätzlichen zwischen Aufrechtem und Hangendem und ist als solche im Draperiewesen, sowie in sonstiger Anwendung als Kunstsymbol (auch in der Baukunst) sehr bedeutsam.

Die Regel, dass in allen Fällen das Kopfende oben bleiben müsse, findet bei natürlichen Decken gleichsam gezwungene Anwendung. So nöthigt der Strich der Haare bei allen Pelzwerken zu ihrer Beobachtung. Es wäre gegen den gesunden Menschenverstand, einen Pelzkragen so zuzurichten, dass die Köpfe der Thierchen, aus deren Fellen er besteht,

nach unten, die Schwänze nach oben gekehrt wären. Der Naturgemässheit dieser Regel, die sich gleichsam von selbst versteht, unerachtet, sind auf allen Gebieten der Kunst Verstösse gegen dieselbe sehr zahlreich, und selten findet sich die Charakteristik des nach unten als Behang Abschliessenden im Gegensatze zu dem nach oben als Krönung Endigenden entschieden und konsequent durchgebildet.



Ueberhang im Stile Ludwigs XIV.

Es sind Fälle denkbar, in welchen die Symmetrie keinen Ausdruck haben darf, während die Proportionalität und aufwärts gerichtete Gliederung allein formenbestimmend wirkt. Diese Fälle treten ein, wo Decken oder Bekleidungen nicht aus glatten Flächen bestehen, sondern faltenreiche Draperieen (aulaea) bilden. Es darf schon in ihrem allgemeinen Zuschnitte nichts liegen, was dem proportionalen Verhalten der Theile unter sich und zu dem Ganzen, das durch sie verhüllt oder bekleidet wird, entgegenwirken könnte. Die Falten müssen sich dem Organismus anschmiegen, seine Eigenschaften hervorheben, seine formellen Mängel und Unentschiedenheiten verhüllen und korrigiren.

§. 12.

Ueber das auf der Fläche Figurirte.

Es war in dem Vorhergegangenen nur hauptsächlich auf das Allgemein-Formelle Rücksicht genommen worden, es bleibt noch übrig, nach-

zuweisen, wie die Gesetze der Symmetrie und Proportion bei aufrechten Wandflächen und herabhängenden Vorhängen sich geltend machen in Rücksicht auf dasjenige, was auf diesen Bekleidungsflächen dargestellt oder figurirt wird.

Der Grundsatz der Flächenornamentation wurde schon oben als aus der formalen Grundidee der Fläche als solcher hervorgehend und ihr entsprechend nachgewiesen. Er folgert sich aber zugleich aus der Einheitlichkeit dessen, was durch die Bekleidung als Inbegriffliches und Ganzes gefasst wird und sich als solches nicht ungestört kund geben kann, wenn die Ornamentation der umfassenden Flächen diesen die Eigenschaft des kontinuirlichen räumlichen Abschliessens und Umfassens scheinbar raubt.

Das richtige Verhältniss des Umfassenden zu dem Umfassten muss sich ausserdem noch dadurch kund geben, dass dieses in seiner Wirkung, d. h. in allen seinen formalen Eigenschaften, sowie in seinem Kolorit, durch jenes kräftigst gehoben und getragen werde und auf ihm, gleichsam wie auf einem passend gewählten Hintergrunde, sich als Hauptsujet unverkennbar darthue. Dieses Ziel wird aber wieder durch ganz dieselben Eigenschaften der Ornamentation erreicht, die sich aus dem formalen Begriffe der Fläche als solcher a priori entwickeln lassen und gleichzeitig der Technik, die bei der Produktion dieser Bekleidungsflächen am frühesten thätig war, nämlich der textilen Kunst, die grösste Bequemlichkeit des Darstellens oder Hervorbringens bieten.

Es sei hier eine Stelle aus Richard Redgrave's vortrefflichem Berichte über zeichnende Künste, den dieser Künstler auf den Wunsch der königlichen Kommission für die Weltausstellung von 1851 ausarbeitete, als zur Erläuterung des Angeführten dienend, angezogen. In der Abtheilung dieses Berichtes über Tapeten und andere Wandbekleidungen sagt Redgrave Folgendes:

„Wenn man den Zweck solcher Stoffe berücksichtigt, wird die „passende Dekoration für sie sofort klar hervortreten, da sie dieselbe „Beziehung zu den durch sie umschlossenen Gegenständen haben müssen, „die der Hintergrund zu einer gemalten Gruppe hat. In der Malerei hat „der Hintergrund, wenn wohl angeordnet, seine eigenen entschieden her-„vortretenden Lineamente, aber diese sind in soweit unterzuordnen und „zu dämpfen, als sie nicht zu besonderer Aufmerksamkeit auffordern „dürfen, während das Ganze als Ensemble nur allein dazu dienen soll, „die Hauptfiguren, nämlich den Gegenstand des Bildes, zu tragen und „besser hervorzuheben. Die Dekoration einer Wand hat dieselbe Be-

„stimmung und erfüllt sie, wenn sie nach richtigen Grundsätzen ausge-„führt ist. Sie ist ein Hintergrund für die Möbel, die Kunstgegenstände „und die den Wohnraum belebenden Personen. Sie mag den Haupteffekt „bereichern und die Pracht vermehren, sie darf so angeordnet werden, „dass sie den Charakter des Raumes bestimme, dass sie ihn heiter oder „düster erscheinen lasse, sie mag scheinbar die Hitze des Sommers kühlen „oder das Gefühl der Wärme und Gemüthlichkeit im Winter erwecken, „sie kann so berechnet werden, dass die beschränkte Räumlichkeit eines „Saales grösser erscheine oder eine Studirstube, eine Bibliothek sich als „engumschlossen und abgesondert darlege — alles dieses kann bei pas-„sender Anwendung der farbigen Ornamente leicht erreicht werden. Aber „gleich jenem Hintergrunde, mit welchem die Dekoration schon ver-„glichen wurde, muss sie, obschon sie einem der genannten Zwecke „gemäss ihren Charakter entschieden ausspricht, in gedämpftem Tone „auftreten und die Kontraste in Licht- und Schattenparthieen vermeiden. „Streng genommen sollte sie sich nur in flachen und konventionellen „dekorativen Formen bewegen und harte, den Grund durchschneidende „Linien oder Formen möglichst vermeiden, ausgenommen, wo es der „nöthige Ausdruck und die Deutlichkeit der Ornamente erheischt, dass „eine derartige Unterbrechung stattfinde. Naturgetreue Sujets sind dem „dekorativen Prinzipe entgegen, weil sie den Begriff des Flachen auf-„heben, weil sie zugleich in ihrer detaillirten und täuschenden Darstellung „das Auge zu sehr in Anspruch nehmen und wegen ihres anspruchsvollen „Hervortretens die Ruhe des Gesammtbildes stören.

„Einige der besten Proben solcher Wanddekorationen in Seide, „Sammt, Papier und andern Stoffen sind monochrome Behand-„lungen textiler Muster wobei das Ornament selbst-„verständlich flach sein muss und den allgemeinen Eindruck nicht unter-„bricht. Bei geringster Aufmerksamkeit auf die Wahl der Muster kann „eine solche monochrome Flächendekoration, wobei die Technik gleich-„sam die Muster angibt, kaum ganz schlecht ausfallen, während oft sehr „grosse Eleganz und Schönheit aus diesem Prinzipe hervorging“ u. s. w. u. s. w.

Es wird sich in dem historisch-technischen Theile dieser Abhandlung über textile Kunst in ihrer Beziehung zu der Baukunst die Gelegenheit bieten, über die Erweiterungen, deren dieses Prinzip in seiner Anwendung fähig ist, über die Fälle, in welchen es nicht mehr gilt und über dessen modificirtes Auftreten je nach den Stoffen, die in Frage kommen und ihrer technischen Behandlung, das Bemerkenswerthere zu

geben. Hier ist nur noch in Bezug auf dasselbe hervorzuheben, dass es gleichmässig für alle Fälle passt, bei denen die textile Kunst irgend Anwendung findet, und daher ebensowohl für Kleider und Gewänder, wie für Wandtapeten, Vorhänge, Zeltdecken und Fussteppiche gültig ist, sowie es sich denn auch auf solche Werke der Kunst erstreckt, die in stilistischer Verwandtschaftlichkeit zu der genannten Technik stehen.

Für Proportionalität und Symmetrie hat man bei der Ornamentation der bekleidenden Flächen ausser dem allgemeinen oben berührten Prinzipe noch gewisse engere Stilvorschriften zu befolgen, die verschieden sind, je nachdem die Bekleidung als aufwärts gerichtete Wand oder als herabhängende Draperie gedacht wird.

Bei Wandbekleidungen beiderlei Art muss das Muster sich in dem Sinne der Proportionalität entwickeln und gleichsam abrollen. Es würde zum Beispiel dem Gesetze der Proportionalität zuwiderlaufen, wollte man gestreifte Zeuge so anwenden, dass die Streifen nicht mit der Richtung der proportionalen Entwicklung des damit bekleideten Gegenstandes liefen, sondern diese Richtung rechtwinklicht oder diagonal durchschnitten. Fast zu allen Zeiten haben die Moden die gräulichsten Verstösse gegen diese Regel herbeigeführt; die jetzige übertrifft jedoch auch in diesem Ungeschmacke alle vorhergegangenen. Ich darf nur auf die verkehrte und ungeschickte Benützung der, an sich durchaus nicht verwerflichen, — schottischen quarrirten Muster hinweisen. Als Plaids, vielgefältelt, sind sie erträglich; die bunte Verwirrung ihrer Muster, die übrigens ihren rein technischen Ursprung deutlich kund geben, wird durch den Faltenwurf nicht eben verschlimmert, wenn schon dieser in seiner freien Entwicklung durch jene bunten Quadrate seinerseits auf bedenkliche Weise gestört wird. Nun aber benützen unsere Dandies diesen Stoff zu Beinkleidern, zu enganschliessenden Westen und Röcken, ohne zu berücksichtigen, dass alle Proportion der Gestaltung durch jene hart accentuirten, sich kreuzweis durchschneidenden Streifen des schottischen Musters von Grund aus vernichtet werden muss. Nicht mit Unrecht waren daher bei den Griechen und griechisch gebildeten Römern die braccae virgatae und überhaupt die quarrirten Stoffe in jeder Anwendung als barbarische Sklaventracht verrufen. (Vergl. C. A. Böttiger's kleine Schriften etc. Dritter Band: Ueber die herrschende Mode der gewürfelten Stoffe. S. 22.)

Die persisch-indischen Schleier und Shawls sind Produkte, bestimmt, in reichem Faltenwurfe als Turban das Haupt zu umhüllen oder als Gürtel zu dienen. Ein guter Theil der Stilistik dieser kostbaren Stoffe ist auf diesen Zweck basirt, die verworrenen Formen, die Kontraste der

vielfarbigen Streifen, die nur durch den verknüpfenden Faltenwurf motivirt erscheinen und die nöthige Verbindung erhalten. Nur für Anwendungen, bei welchen die, nicht auf Entwicklung, sondern auf Farbenreiz berechneten, Muster sich im Faltenwurfe in reicher Verworrenheit kund geben, sind diese Produkte bestimmt, an denen oft zwanzig bis dreissig Personen jahrelang arbeiten, indem Jeder ein einzelnes Stück für sich fertig macht. Die Stücke werden zuletzt so geschickt zusammengewirkt, dass nirgendwo eine Naht zu entdecken ist. Also ein echter Mosaikstil, und zwar in abenteuerlichster Art, eigentlich ein Flickstil, zeigt sich hier thätig, der nur in der einen orientalischen Weise angemessene Anwendung finden kann.

Unsere europäischen Damen aber breiten das bunt zusammengeflickte Muster aus einander und legen es schön geglättet über die Schultern, so dass der phantastisch polychrome Zipfel oft in verkehrter Richtung glatt und symmetrisch über den Rücken herunterhängt und der erstrebten Symmetrie zum Trotze die eine Schulter gelb, die andere blau, roth oder grün erscheint. Gleichzeitig besteht das höchste Genie unserer europäischen Kaschmir-Fabrikanten darin, diesen, an sich originellen und seiner Berechtigung nicht entbehrenden, Stil zu korrumpiren, ohne seine Entstehungsweise zu berücksichtigen oder nur zu kennen.

Ebensowenig wird auf die, mit dem erwähnten Gesetze der Proportionalität eng zusammenhängende, Nothwendigkeit geachtet, dass die Motive des Musters stets und unter allen Umständen aufrecht erscheinen müssen, wenn sie in Beziehung auf Unten und Oben einen Sinn haben. Auch dieses Gesetz gilt für beide Fälle, nämlich so gut für den aufgerichteten Teppich, wie für die herabhängende Draperie.

Alles Rankenwerk, jedes vegetabilische Ornament, so gut wie dasjenige, welches dem animalischen Reiche entnommen wurde, muss sich vom Boden nach der Höhe entfalten. Kaum dass der eigentliche Ueberhang hierin eine Ausnahme macht, und zwar nur in sofern, als sich in seiner Ornamentation deutlich zu erkennen gibt, dass der oberste Theil eines aufwärts gerichteten vegetabilischen Motivs durch Ueberschlag und den überwältigenden Einfluss der Schwerkraft in die entgegengesetzte Richtung nach Unten gezwungen wird.

Noch ein drittes proportionales Stilgesetz haben alle Bekleidungen gemeinschaftlich, nämlich dasjenige, wonach die schwerere Form und die dunklere oder ernstere Farbe stets das Unten, die leichtere Form und die hellere und glänzendere Farbe stets das Oben beherrscht, die Mitte

aber für Beides, für Form und Farbe, einen Uebergang zwischen den genannten Extremen bilden muss.

In Hinsicht auf Proportionalität haben also die beiden angeführten, in der Baukunst besonders thätigen Bekleidungsarten, nämlich die aufgerichtete oder gespannte Teppichwand und die herabfallende Draperie, fast gleiche Gesetzlichkeit; dagegen sind sie zuerst in symmetrischer Beziehung von einander verschieden, insofern der ausgespannten Teppichwand eine nett ausgesprochene Symmetrie der ornamentalen Anordnung gebührt, während diese bei der herabfallenden faltenreichen Draperie nicht nothwendig, sogar störend erscheint. Der Vorhang kann den indischen Kaschmirs analog reich und konfus sein, da durch den Faltenwurf ohnediess alle Symmetrie des Musters gestört wird und dafür die plastische Symmetrie des Faltensystemes an die Stelle tritt, die ihrer Natur nach nicht regelmässig ist, sondern sich nur als Massengleichgewicht geltend macht.

Die zweite Verschiedenheit zwischen beiden vertikalen Wandbekleidungen liegt in der Art ihrer Abschliessung, die bei der gespannten Teppichbekleidung nach Oben stattfindet und mit der Dominante des proportionalen Dreiklanges zusammenfällt, bei der herabfallenden Draperie dagegen nach Unten geschieht, wo sie mit der Basis des proportionalen Dreiklanges in Verbindung tritt, aus welcher Verbindung oft reiche und eigenthümliche Schlussformen hervorgehen. Man vergleiche, was hierüber bereits oben angeführt wurde, sowie die Vorrede und das später Folgende über Naht und Saum.

§. 13.

Fussbodenbekleidungen.

In dem Vorausgegangenen wurden die Fälle behandelt, in welchen bei Bekleidungsflächen die Begriffe Oben und Unten, Rechts und Links klar und deutlich hervortreten; es bleibt noch übrig, von denjenigen zu sprechen, in welchen diese Begriffe indifferent bleiben oder doch in weniger entschiedener Weise, gleichsam verhüllt, auftreten. In diesem Sinne sind die Fussbodenbekleidungen und die Decken, welche als horizontal ausgespannte, freischwebende Raumesabschlüsse nach oben zu ersteren den Gegensatz bilden, für unsere Zwecke die wichtigsten, deren Stilgerechtigkeit uns nun zunächst beschäftigen muss.

So deutlich sich der allgemeinste Unterschied zwischen der stilistischen Gesetzlichkeit einer Fussbodenbekleidung oder einer Plafonddecke und derjenigen einer Wandbekleidung oder eines Vorhanges erkennen lässt, da jene horizontal ausgestreckte Ebenen bilden, diese dagegen vertikal aufgerichtet sind, so schwierig ist die Aufgabe, von diesem Vergleichungspunkte ausgehend, und zwar vorerst ohne Berücksichtigung der stofflichen und technischen Einflüsse, die den Stil der Behandlung solcher Raumesabschlüsse mitbedingen, alles, was sich in Beziehung auf letzteren der Beobachtung und Reflexion aufdrängt, wohlgeordnet, kurz und anschaulich zu formuliren. Um diess zu erleichtern, sei es gestattet, zwischen den beiden horizontalen Raumesabschlüssen, von denen zunächst die Rede sein muss, eine Trennung vorzunehmen (obschon in allgemeiner stilistischer Beziehung zwischen dem Fussboden und der Decke [dem Plafond] grosse Analogieen obwalten) und zuerst nur den Fussteppich oder vielmehr die Fussbodendecke zu berücksichtigen, sodann die Plafonddecke für sich zu behandeln.

Denkt man sich den absoluten Begriff einer horizontalen Fläche durch einen auf den Boden ausgebreiteten glatten Teppich versinnlicht, so schliesst dieser Begriff, so allgemein gefasst, die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten aus. Eine solche Richtungslosigkeit würde sich also durch eine ungetheilte und ungemusterte, mit einem Saume umgebene kreisrunde oder quadratische Decke charakterisiren lassen.

Verflüchtigt man den sinnlichen Ausdruck dieses Begriffes bis auf sein einfachstes Element, so kommt man auf den Punkt, und zwar auf den Mittelpunkt der kreisrunden oder quadratischen Decke.

Dieser Mittelpunkt nun ist der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einem derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnlichenden Teppiche durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.

Selbst der Fall würde hievon keine Ausnahme machen, wenn man den Teppich in ganz gleiche oder, in rhythmischer Abwechslung einander ablösende, regelmässige Felder theilte, die durch sich durchkreuzende Systeme paralleler Linien auf der Oberfläche desselben gebildet wären, was vollkommen stilgerecht sein würde, weil durch derartige Muster der Sinn zwar nicht auf den Mittelpunkt direkt hingeführt, jedoch auch nicht verhindert wird, ihn zu suchen. Dieser Fall würde dem ganz ungetheilten und monochromen Teppiche nahe stehen, und wie bei diesem würde der Saum den nothwendigen Bezug auf das ideale Centrum vermitteln.

Der raffinirtere Formensinn begnügt sich jedoch ungerne mit dieser ausdrucksloseren Darstellung des Motives; er sucht einen sinnlichen Repräsentanten des Mittelpunktes und einen sichtbaren Gegensatz zu dem, die äussere Marke des horizontalen Raumabschlusses bezeichnenden, Rahmen oder Saume; er findet ihn darin, dass er ein Mittelfeld durch Form und Farbe aus der indifferenten umrahmten Fläche besonders heraushebt und auf diese Weise einen Dreiklang, ein einheitliches Zusammenwirken der Theile nach den Gesetzen der Subordination und der Harmonie erreicht.

Noch zusammengesetztere Verbindungen, die aus diesem in sich vollkommenen Dreiklange hervorgehen können und wirklich hervorgerufen wurden, sind nur dann stilgerecht, wenn sie die Einheitlichkeit, die aus der kräftigen Hinweisung auf das Centrum der Beziehungen hervorgeht, nicht schwächen, sondern verstärken, welches nur durch koncentrische Anordnung der hinzukommenden Motive und dadurch erreicht wird, dass alles, was den Raum zwischen der Umrahmung und der herausgehobenen Mitte ausfüllt, mag es an sich noch so reich und künstlich geordnet sein, in der Gesammtwirkung sich den beiden erstgenannten Theilen vollkommen unterordne, gleichsam den Hintergrund und zugleich die Vermittlung für sie abgebe, ohne dass jedoch durch die Kontraste, die dabei entstehen, das Prinzip der allgemeinen Flächeneinheit, dessen Aufrechthaltung namentlich bei Fussbodenverzierungen unbedingt nothwendig ist, verletzt werde.

Also nicht mehr wie bei den Wandbekleidungen und selbst bei den Kleidern, womit wir unseren Leib schützen, findet hier ein Wirken nach Unten und Oben (an „up and down“ treatment) seine Anwendung, vielmehr nach ganz entgegengesetztem Prinzipe entweder ein Wirken nach allen Richtungen (an „all—over“ treatment) oder koncentrische, radiale und aus beiden gemischte Anordnung.

Die Sache ist leicht fasslich, so lange es sich um regelmässige Abtheilungen, um Lineamente, Felder und Streifen, um geometrische und sonstige einfache Formen, um Punkte, Kreissegmente und gerade Linien handelt, die in geordneter Zusammenstellung die Bodenfläche beleben sollen. Der gute Geschmack verwirft ein derartig zusammengesetztes System der Fussbodendekoration, welches die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht, eine Richtung dieses Sinnes, die dem erhabenen Ebenbilde Gottes auf Erden nicht gebührt. Er spricht sich noch entschiedener gegen ein solches System aus, wenn nicht durch den Reiz und den Kunsteffekt dessen, was dargestellt ist, sondern gleichsam durch

das erweckte Gefühl der Unsicherheit, der Furcht vor dem Fallen, der Unbehaglichkeit des Liegens auf harter und knorriger Oberfläche oder auf zu weichen Gegenständen, also durch Mittel, die nichts weniger als künstlerisch sind, diese Wirkung erzielt wird. Mithin Brunnenlöcher im Fussboden, scheinbar hervorgebracht durch zu scharf abgeschnittene Kompartimente, und schneidende Kontraste von hell und dunkel, sowie architektonische Reliefornamente, erhabenes Leistenwerk, Wappenschilder, plastische Nachahmungen von Früchten, Muscheln, Speiseüberresten und dergleichen Motive sind wohl absolut verwerflich, ausgenommen etwa, wenn sie an Stellen angebracht sind, die eben nicht die Bestimmung haben, betreten zu werden oder sich darauf zu lagern.

Schwieriger wird die Entscheidung, wo die Anwendung vegetabilischer und anderer organisch belebter dekorativer Elemente oder wohl gar die Applikation von Gegenständen der höheren tendentiösen Darstellung in Frage kommt.

Hier ist nun zuerst in Betracht zu ziehen, ob an dieser Stelle überhaupt dekorative Elemente der genannten Art, und namentlich historische Darstellungen, stilgerechte Anwendung finden können, und wenn diess der Fall, welche Bedingungen und Beschränkungen dabei obwalten.

Man würde offenbar den Purismus zu weit treiben, wollte man, wie diess mitunter geschehen ist, geradezu jede imitativ-ornamentale Behandlung des Fussbodens als stillos bezeichnen, da doch schon der natürliche Teppich, der blumendurchwirkte Rasen, das anmuthigste und jedem unverdorbenen Sinne von selbst entgegentretende Analogon einer derartigen Behandlung bildet und der Kunst des Stickens, die ohne Zweifel sehr früh in Anwendung kam, wo es sich handelte, die Decke eines Lagers zu dekoriren, das Nachahmen vegetabilischer Formen innerhalb gewisser konventioneller, durch die Technik vorgezeichneter, Schranken wenigstens ebenso geläufig und leicht ist, wie das Wiederholen geometrischer Formen und Durchschlingungen paralleler Linien es sein können. Gerechtere Bedenken mögen freilich gegen das Einfügen historischer oder realistisch-imitativer, dem Genrefache oder dem Stilleben angehöriger Darstellungen erhoben werden; indessen darf man auch diese nicht rigoristisch und allgemein verwerfen. Es ist ein vergebliches Bemühen, auf die Verbesserung des Geschmackes und die Verbreitung eines feineren Schönheitsgefühles im Volke durch eisernes Bestehen auf dem nackten Gesetze und stetes Zurückweisen auf die Inkunablen jeglicher Kunst hinzuwirken. Allerdings sind diese höchst beachtenswerthe Vorbilder, die

der Unterricht in der praktischen Schönheitslehre zur Erläuterung seiner Elementarsätze gar nicht entbehren kann, wegen der Deutlichkeit und Schärfe, womit das formelle Gesetz noch fast unabhängig von menschlicher Willkür und gleichsam in seiner Naturnothwendigkeit an ihnen hervortritt — aber wir sollen nicht vergessen, dass zwischen ihnen und uns ein weiter Raum kulturgeschichtlicher Entwickelung liegt, dass unsere Kunst die Traditionen dieser langen Uebergangszeit zwischen den Anfängen der Kultur bis zu uns in sich aufgenommen hat und nicht verleugnen kann, selbst wo sie dieses mit antiquarischem Mandarineneifer erstrebt, dass die Gegenwart ihr Recht hat, der auf dem Gebiete der Technik fast keine Schranken des Vollbringens mehr entgegenstehen, wodurch nothwendig eine Menge von Stilerfordernissen, besonders diejenigen, welche aus der technischen Behandlung des Stoffes hervorgehen, beseitigt werden, dass endlich mit kurzen Worten ein sehr liberaler Stilkodex, ein solcher, der sich darauf beschränkt, die äussersten Grenzen des Erlaubten zu bezeichnen und eine Logik des freien Waltens zu geben, der einzige sein könne, der sich eines Einflusses auf die Verbesserung unseres Geschmackes und die Verbreitung einer kunstsinnigeren Richtung im Volke zu gewärtigen habe.

Wie grosse Vorsicht in dieser Beziehung nothwendig sei, beweist jene berüchtigte „Chamber of horrors“ in dem Marlboroughhouse zu London, in welcher alle möglichen Beispiele industrieller Versündigungen gegen etwas zu streng und einseitig aufgefasste Stilgesetze vereinigt und gleichsam an den Pranger gestellt waren, so dass jeder Besucher des Museums für praktische Kunst und Wissenschaft (The museum for practical art and science) sie gleich beim Eintritte sehen musste. Die beabsichtigte Wirkung wurde ganz verfehlt, denn selbst der Unbetheiligte fühlte sich nicht selten gereizt, die Gesetze und ihre etwas eigenmächtige Applikation, die vor ihrer, von der öffentlichen Meinung erfolgten, Sanktionirung stattgefunden hatte, einer strengen Kritik zu unterwerfen, die blossgestellten Leistungen dagegen in Schutz zu nehmen; die Getroffenen aber wurden durch diesen öffentlichen Tadel zu erbitterten Feinden der gewiss vortrefflichen Anstalt, die durch diesen Akt ihren, ohnediess nicht tief gewurzelten, Einfluss auf das industrielle England gleich bei dem Beginne ihres Wirkens einigermassen kompromittirte, was ihre einsichtsvollen Leiter sehr bald gewahr wurden, so dass schon im ersten Jahre nach der Eröffnung des Museums die Chamber of horrors verschwand.

Im Allgemeinen gilt bei der Anwendung vegetabilischer Ornamente dasselbe Gesetz, worauf in dem Obigen und bereits schon öfter hin-

gewiesen worden ist; sie sollen die Fläche nicht ungangbar machen, sondern in ihr verschmelzen; sie sollen ferner sich der allgemeinen räumlichen Disposition der Decke, deren Gesetzlichkeit weiter oben besprochen worden ist, anschmiegen und dahin wirken, dass dieses Gesetz nach Umständen entweder deutlicher hervortrete, als ohne sie geschehen würde, oder in seiner Starrheit gemildert erscheine; sie sollen in der Regel die verbindenden Mittelglieder, die mechanisch funktionirenden Theile der Komposition sein, welche andere, in dieser Beziehung passive, Theile derselben gleichsam einfassen und verketten, und müssen daher, nach einem Stilgesetze, das bereits in der Vorrede besprochen worden ist, wo sie sich auf solche Weise geltend machen, in chimärisch-grottesker, konventioneller Auffassung (als Arabeske) behandelt werden; sie sollen ferner aus derjenigen Technik natürlich hervorgehen, und ihrem Gesetze entsprechen, welche bei der Verkörperung der Komposition in Anwendung kam. In dieser letzteren Beziehung ist dabei freilich dem gegenwärtigen Standpunkte der Technik Rechnung zu tragen und es wäre meines Erachtens zu weit gegangen, wollte man z. B. die Muster der Irokesen oder diejenigen, die aus der kunstfertigen Hand der arabischen Weberinnen hervorgingen, in ihrer konventionellen, technisch-stilistischen, Strenge für unsere Gobelins und Kunstwebereien massgebend machen. Sie müssen endlich in ihren Grössenverhältnissen und in der Intensität ihres Farbenspieles zweierlei Grenzen innehalten, nämlich hierin erstens das Naturgesetz nicht zu auffällig verletzen (welches geschieht, wenn z. B. Stiefmütterchen so gross sind wie Bauerrosen, und Centifolien auf das Mass eines Vergissmeinnicht zusammenschrumpfen), und zweitens den Proportionen der Komposition und des bedeckten Raumes gerecht sein.

Wo Blumen und sonstiges vegetabilisches Gebilde, nach dem Gesetz der gleichmässigen Vertheilung, selbständige Muster einer Fläche bilden (die Engländer nennen diess diaper treatment und unterscheiden noch davon das powdered work, oder den durch gleichmässiges Ausstreuen u n v e r b u n d e n e r Einheiten verzierten Grund), ist das Innehalten konventioneller Formen und namentlich das Prinzip der Flachheit zwar ebenfalls Stilgesetz, jedoch mögen Scheinhindernisse, wie durch Blumen hervorgebracht, den Gang desjenigen, der an Ovationen gewöhnt ist, (bei denen doch auch der Triumphalweg mit wirklichen Blumen und Palmenzweigen bestreut zu werden pflegt) nicht hemmen, noch seine Aufmerksamkeit übergebührlich fesseln, wesshalb die natürliche Behandlung solcher Flächenmuster in Prachträumen, die für feierliche Aufzüge und Audienzen (nur nicht für Bälle) bestimmt sind, innerhalb der Grenzen des Erlaubten

fallen mag, wobei aber das vorher berührte Proportionsgesetz in Betracht kommen muss und zugleich zu erwägen ist, wie leicht das Auge an oft wiederholten Darstellungen übersättigt wird, wenn diese für sich künstlerische Geltung und wegen ihrer technischen Vollendung besondere Beachtung in Anspruch nehmen. Ueber die Anwendung von Gegenständen tendentiösen Inhalts zur Dekoration der Fussböden weiter unten.

Es möchte hier vorher in Beziehung auf die Systeme der Kolorirung bei Fussbodenbekleidungen und die polychrome Behandlung der Darstellungen auf ihnen einiges Allgemeinere zu bemerken und die Grenze des Erlaubten anzudeuten sein.

§. 14.

Farbe der Fussböden.

Aus der Grundbedingung eines stilgerechten Fussbodens, wonach er das Auge nicht übergebührlich beschäftigen und an sich fesseln soll, geht bereits das Gesetz hervor, wonach man sich auch in Beziehung auf Polychromie der Fussböden, seien sie nun Teppiche, Mosaik, Holztäfelung oder was immer sonst, zu richten hat. Es scheint, als ob die Natur in den meistens neutralen, sekundären und tertiären Tinten, womit sie den Erdboden überzieht, auch für diese Frage den bestimmtesten Anhalt und das Vorbild einer stilgerechten Behandlung des künstlichen Fussbodens geboten hätte.

Meistens zeigt sich der stufenweise Uebergang von Schattirungen derselben Farbe und eine Vertheilung der Farben, die als Gesammtresultat eine Wirkung hervorbringt, die sich ungefähr gleich weit entfernt hält von Helle und Dunkelheit. Reine, ungemischte Farben treten nirgend in Masse hervor, und selbst das warme Gelb der Sandwüste ist durch den bläulichen Reflex des Himmels und unbestimmte violette Erdtöne gemässigt und gebrochen. Sparsam zerstreute Lichtstreifen, dunklere Schattenparthieen sind weit entfernt, die Einheit der Wirkung zu zerstören, sondern dienen nur dazu, den Formen Ausdruck zu geben und die einheitliche Wirkung nicht monoton erscheinen zu lassen. Im Ganzen genommen herrschen, wie gesagt, die sekundären und tertiären gemischten Farben vor und unter diesen ist das Violet der gedämpfteste, und kühlste, das Grün der entschiedenste und wärmste Grundton. Oft ist das Grau der Grundton, das in allen Nuancirungen sich bald mehr dem Violet, bald mehr dem Grün zuneigt; in jenem Falle bildet es eine

Verbindung mit dem gebrochenen Roth gegen das Grün, das sich als Dominante auf beiden kontrastlich abhebt; in dem zweiten Falle verbindet es sich mit dem Grün gegen das Roth, das sich in dieser Verbindung als Dominante, zu dem Grüngrau als Basis und dem Grün als Mittelton verhält.

Wunderbar wie die Natur mit ihrer allbesänftigenden Harmonie gleichsam eigenhändig nachhilft und „einfällt", wo Menschen zuerst ihr eigenes Stück zu spielen versuchen.[1] Wie die Muster der Teppiche zuerst und am stilgerechtesten aus der Natur der Rohstoffe und der, im Prinzipe überall dieselbe bleibenden, Kunst, durch das Verflechten von Fäden Gewänder zu bereiten, oder der vielleicht noch ursprünglicheren Kunst hervorgingen, dergleichen Hüllen dadurch zu gewinnen, dass Thierfelle oder Baumrinden in regelmässigen Stücken durch kunstvoll und dekorativ behandelte Nähte zusammengefügt wurden, ebenso verdanken diese ursprünglichen Produkte der Industrie die Harmonie der Farben, die wir an ihnen bewundern, hauptsächlich dem Prinzipe, die an sich naturfarbigen Fäden zu beizen und mit ungebeizten derselben Art abwechselnd zu verwenden. Auf diese Weise wird das Ganze durch den natürlichen Grundton des ungefärbten Rohstoffes zusammengehalten.

In dieser Beziehung sind die Produkte der kanadischen Indianer lehrreich. Das sehr ursprüngliche und gefällige System der Ornamentirung besteht bei ihnen in zierlichen und schönfarbigen Federstickereien oder auch diesen nachgebildeten Malereien auf Holzrinden und auf Leder, womit sie ihre Geräthe, Nachen, Kleidungen und Teppiche bereiten. Die rothbraune Farbe der thierischen und vegetabilischen Häute ist bei ihnen die Basis ihrer Polychromie. Doch üben sie auch das Mattengeflecht aus Stroh mit grosser Geschicklichkeit und natürlichem Geschmacke, wobei das Strohgelb die Basis der Polychromie bildet. Bei ihnen wie bei den Negern, die bei ihren Geflechten das Dunkelfarbige, Schwarze, im Kontraste zu dem Weiss, bevorzugen, schliesst sich zugleich die dekorative Kunst harmonisch an die natürliche Körperfarbe der Menschen an.

Nach ganz gleichem Prinzipe verfährt der Chinese, der seine Farben-

[1] Wo die Natur, die Feindin aller unaufgelösten Dissonanzen, durch den Wahn und den Ungeschmack der Menschen gleichsam aus ihrem Rechte getrieben worden ist, dort weiss sie durch die Zeit ihre Herrschaft wiederzugewinnen, indem sie das grelle und ungeschlachte Menschenwerk mit Staub, Russ und Rost überzieht, ihm Arme, Beine und sonstige stilwidrige Extremitäten abschlägt, es als moosumwachsene Ruine mit sich selbst in Harmonie setzt.

beizen nicht auf die gebleichte Baumwolle oder auf die gebleichte Seide applicirt, sondern die schöne Naturfarbe beider Stoffe als vermittelnden und verbindenden Grundton aller Farben benützt und durch dieses einfache Mittel sich es erleichtert, die lebhaftesten Farbenkontraste harmonisch zu verbinden. Hierin besteht auch zum Theil das Geheimniss der tybetanischen Shawls mit ihrer, durch das mattglänzende Gelbweiss der Kaschmirwolle gebrochenen und verbundenen Farbenpracht. (Vergleiche hierüber den später folgenden Artikel Färberei.)

Für das Verstehen der antiken Kunst und, wohl gemerkt, auch für die wahre Praxis der Gegenwart, ist das genannte Prinzip, welches die neueste europäische Industrie überall (z. B. zu ihrem grössten Nachtheile auch in der Porzellanmanufaktur) verlassen hat, von grösster Bedeutung. Genau genommen, befolgt sie dasselbe noch immer, aber ohne es zu wissen und gleichsam auf Umwegen, da zum Beispiel der Oelmaler, in dessen erhabenste Gebiete sie hineinzuwirken keinen Anstand mehr nimmt, bei dem „Aufsetzen" seiner Palette demselben Prinzipe huldigt, sowie auch die der Aquarellmalerei eigenthümliche Zauberwirkung hauptsächlich nur aus ihm hervorgeht. Gut ist es indessen, zu wissen, was man thut, weil dann das Gewollte oft auf einfacherem Wege besser erreicht werden kann. Die Industrie-Chemiker, die in der Leitung der grossen Kunstmanufakturanstalten keine Kontrole über sich dulden, setzen all' ihren Ehrgeiz darein, chemisch reine Farben zu produciren, und sind die grössten Hindernisse einer Wiederkehr zu besseren naturgemässen Grundsätzen des Kolorits. (Siehe weiter unten Artikel Färberei.)

§. 15.

Verschiedene Methoden der Farbenzusammenstellung.

Ich glaube, es sind nur zwei Methoden denkbar, wonach Ruhe und Harmonie in den Farben (sowie in den räumlichen Verbindungen) erreicht wird. Die erste beruht auf dem Prinzipe der gleichmässigen Vertheilung, die andere auf dem der Subordination oder der Autorität.

Nach dem ersteren wird durch Juxtaposition vieler gleich intensiv wirkender Farben- oder Formenelemente eine Art von üppiger und florirter Monotonie hervorgebracht, bei der das Auge nichts vermisst, aber auch nichts Sonderliches findet.

Diese Ruhe als Resultat raschester Vibration, diese Einförmigkeit des Reichthumes ist das eigentlich orientalische Prinzip der Ornamentation

in Formen und Farben. Um bei den Farben zu bleiben, so gibt es drei Grundfarben, das Gelb, das Roth und das Blau, die in Beziehung auf Aktivität oder in Beziehung auf das Vermögen, den Gesichtssinn zu spannen und zu reizen, ein mittleres Proportionalverhältniss bilden, nämlich es verhält sich in Beziehung auf Aktivität das Gelb zum Roth wie 5 : 3 und das Roth zum Blau wie 3 : 2, oder auch genauer das Gelb zum Roth wie 8 : 5 und das Roth zum Blau wie 5 : 3. Sollen also alle drei Farben so einander juxtaponirt werden, dass sie gleichmässig reizen, so muss nach den umgekehrten Verhältnissen die Mischung stattfinden, nämlich, wenn die ganze kolorirte Fläche aus 16 Theilen besteht, so kommen davon 8 Theile auf das schwach-irritative Blau, 5 Theile auf das mittel-irritative Roth und 3 Theile auf das hoch-irritative Gelb, vorausgesetzt, dass alle drei angewendete Farben der Intensität, d. h. der Sättigung des Tones nach, einander ungefähr gleich sind. Bei gemischten Farben ist dieses dasselbe. Eine Mischung von 8mal Blau, 5mal Roth und 3mal Gelb gibt ein ganz neutrales Grau. Stellt man Gelb dem sekundären Violet gegenüber, so nimmt das Gelb 3 Theile ein, das Violet dagegen die übrigen 13 Theile zusammen. Dieses Violet besteht aber selbst aus 8 Theilen Blau und 5 Theilen Roth. Combinirt man nach dem Prinzipe der gleichmässigen Vertheilung das Roth im Gegensatze zum Grün, so muss das Roth 5 Theile der Oberfläche einnehmen, die übrigen 11 Theile gehören dem Grün als Grunde. Setzt man Grün, Blau und Violet neben einander, so darf, da das Blau in allen dreien vorkommt und ihm im Ganzen nur 8 Theile der Oberfläche gebühren, das blaue Feld = 4, das grüne Feld = 2 + 3 = 5, das violette Feld = 2 + 5 = 7 sein. [1]

Nach ähnlichen Verhältnissen sind die meisten orientalischen Muster in Beziehung auf Farbenvertheilung geordnet, wobei dann jeder Farbe ihr Recht geschieht und das Resultat ein indifferentes ist. Es versteht sich, dass, was eine dieser Farben an Kraft und Intensität gewinnt und in dieser Beziehung vor den juxtaponirten beiden anderen Farben voraus hat, für dieselbe in Beziehung auf quantitatives Wirken abgezogen werden muss, so dass zuletzt das Gleichgewicht erhalten bleibt.

[1] Doch sind natürlich auch andere Verbindungen dieser drei Farben gestattet. Setzt man z. B. den blaugrünen Grund = 8 (wobei 6 Theile auf Blau und 2 Theile auf Gelb kommen mögen), so bleibt für die Muster ein Raum von 8 Theilen. Soll dieses Muster nur *eine* gemischte Farbe haben, so besteht diese aus 5mal Roth, 1mal Gelb und 2mal Blau.

Die beiden Farbenpole, das Schwarz und Weiss, kommen dabei auf zweierlei Weise in Betracht. Erstens als Grundtöne, zweitens als Vermittlungstöne. Ist nur eines von beiden Farbenextremen, das Weiss oder das Schwarz, Grundton, so sind auf diesem die drei Hauptfarben nach dem Verhältnisse von 8, 5, 3 zu vertheilen, wobei nämlich nur der von den Farben wirklich bedeckte Theil des (schwarzen oder weissen) Grundes als sechzehntheilige Einheit gerechnet wird. Stehen beide Grundtöne neben einander, so geschieht diess auf zweierlei Weise, entweder so, dass das Schwarz oder das Weiss vorherrscht und das Entgegengesetzte in sehr starker Minorität ist, oder nach dem Gesetze der Gleichvertheilung, wie bei den quarrirten Fussböden. Der erste dieser beiden Fälle ist beinahe demjenigen gleich, wenn nur eines von beiden Extremen Grundton bildet; die Farbenornamentation auf dem vorherrschenden Grundtone ist mit der Ornamentation auf dem untergeordneten Grundtone in Beziehung auf Helle und Dunkelheit so abzuwägen, dass die Opposition der beiden Extreme, nämlich des weissen und schwarzen Grundes, dadurch bis zu einem bestimmten Grade, der von Umständen abhängt, nivellirt wird. Ist das Weiss und Schwarz als Grund gleich vertheilt, so nivelliren sie sich von selbst, doch lässt sich farbige Ornamentation damit in Verbindung setzen, die nach dem früher entwickelten Prinzipe der mittleren Proportionalität in sich selbst Auflösung findet und zugleich durch den Kontrast des Hell und Dunkel auf Dunkel und Hell den etwa zu hart erscheinenden Gegensatz der gleichvertheilten Gründe mildern darf. Für die schwarzen und weissen Gründe tritt auch oft ein neutraler grauer Grundton ein, der bei der Farbenvertheilung nach dem Gesetze der mittleren Proportionalität nicht mitzählt, so dass nur der von Arabesken und Mustern bedeckte Theil dieses Grundes die sechszehntheilige Flächeneinheit bildet, in welcher sich die drei Hauptfarben des Ornamentes nach dem Gesetze der mittleren Proportionalität zu theilen haben. Jedoch wird bei ähnlichen Kombinationen stets eine besondere Stimmung der Farben nothwendig, da der neutrale Grund stets in die eine oder die andere Grundfarbe hineinspielt, so dass er auch als Farbe thätig wird.

Das Schwarz und Weiss dient in der orientalischen Polychromie auch oft als Vermittlung, und zwar vorzugsweise zur Umränderung der farbigen Parthieen und ihrer inneren Details, eine sehr wirksame Methode, den Theilen der Flächendekoration im Einzelnen mehr Geltung zu verschaffen und doch gleichsam wie durch ein über das Ganze gespanntes feines Netzwerk die Gesammteinheit zu erhöhen. Die Wahl

zwischen Schwarz und Weiss als Umränderung ist nicht immer leicht zu treffen, obschon im Ganzen, wie sich von selbst versteht, das Dunkle hell, das Helle dunkel zu umrändern ist. Es kommt dabei aber in Betracht (und dieses erschwert die Wahl der Umränderung), dass Helles noch heller, Dunkles noch dunkler wird, wenn man jenes mit Schwarz, dieses mit Weiss umrändert.

Für das Schwarz und Weiss tritt auch das (satte neutrale indische) Roth an die Stelle und wird als Umränderung benutzt. Noch häufiger und reicher ist die Umränderung mit goldenen oder silbernen Fäden. Das Gold kann gleich dem Schwarz und dem Weiss neutral sein und wird dann ebenso benutzt, wie Schwarz und Weiss, nämlich als Grund und als Einfassung. Dieses köstliche Medium besitzt durch seinen Glanz die Eigenschaft beider Extreme des Schwarzen und Weissen und passt daher für alle Kombinationen. Zugleich tritt es, wo dieses der Harmonie fördersam ist, als Farbe, nämlich als nuancirtes Gelb, in Wirksamkeit.

Das entgegengesetzte Prinzip der Ornamentation zu diesem ist nun das der Subordination, welches darin besteht, dass die Kontraste der Farben und der Töne nicht durch Abwägen ihrer Wirkungen nivellirt werden, sondern sich einander bis zu einem bestimmten Kulminationspunkte steigern, der in einem solchen Grade das ganze System beherrscht, dass durch seine überwiegende Autorität die Einheit der Gesammtwirkung erreicht wird.

Dieses geschieht schon dadurch, dass eben das Zusammenwirken der subordinirten kontrastirenden Elemente die Autorität des herrschenden Elementes hält und kräftigst unterstützt. Wo ein Zusammenwirken von Kräften nach einem gemeinsamen Ziele sich zeigt, dort tritt Einheit in der Mannigfaltigkeit zur Erscheinung.

Die Durchführung der Theorie der Polychromie, die aus diesem Subordinationsprinzipe hervorgeht, sei bis zu einer Gelegenheit verschoben, bei welcher sie unmittelbare und ungetheilte Anwendung findet. Es wird sich dabei zeigen, dass ein solches System zugleich dasjenige ist, welches den Elementen desselben die grösste Freiheit der Entwicklung und die meiste Unabhängigkeit innerhalb der ihnen angewiesenen Schranken gestattet. [1]

[1] Vergl. mit dem Angedeuteten: Observations on some specimens of metal work by Prof. Semper in dem Catalogue of the Museum of ornamental art at Marlboroughhouse. London. 5th Edition. 1853. Dessgl. Field's Chromatic Equivalents, und Appendix D des oben erwähnten Katalogs, der einen Aufsatz von Owen Jones über Farben enthält.

Es gestaltet sich durch freies Zusammenwirken von Einheiten, die gleichsam von einander emancipirt sind und die selbst wieder nach dem Prinzipe der Subordination (oder der Hierarchie, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) durch Elemente zweiter Ordnung, die ein gemeinsames Ziel verbindet, sich als einheitlich im Mannichfaltigen kund geben. Es ist einleuchtend, nach dem untergeordneten Verhalten, welches der Decke und jeglicher Umkleidung zukommt (worüber oben bereits das Nöthige gesagt worden ist), dass auf ihnen sich ein System der Polychromie, wie das zuletzt erwähnte, nicht vollständig entwickeln darf, sondern höchstens vorbereiten kann, weil sie eben nur die dienenden, vorbereitenden Elemente eines Ganzen sind, dessen Mittelpunkt der Beziehungen nicht die Hülle oder Decke, noch irgend ein hervorleuchtender Theil auf ihr ist, sondern vielmehr dasjenige, was durch die Hülle und die Decke als Einheitliches bezeichnet wird. Dass für Hintergründe der bezeichneten Art das System der polychromen Ornamentation, welches aus dem Prinzipe der gleichmässigen Vertheilung hervorgeht, schon desshalb das angemessenste und vielleicht das einzige sei, welches hier, wo nur die allgemeineren Prinzipien des Stiles besprochen werden sollen, Berücksichtigung finden darf, findet schon darin seine Bestätigung, dass sie nur nach dem bezeichneten Systeme sich als einheitlich abgeschlossen darstellen können, ohne die Grenzen ihrer Bestimmung zu überschreiten und aus ihrem dienenden Verhältnisse herauszutreten. Es hat das orientalische Prinzip der Polychromie zugleich den unschätzbaren Vortheil (der übrigens aus denselben Ursachen gefolgert werden kann), dass es sich jeglicher Umgebung mit Leichtigkeit anpassen lässt und gleichsam mit allem harmonirt, was man mit ihm in Berührung bringt. Auf Einzelfälle angewendet, ist es nicht schwierig, die allgemein passende Stimmung für dasselbe zu treffen, die sich zwischen den Extremen des Heiteren und des Düsteren bewegen wird. In dieser Beziehung mag es der einfachen Schattirung zwischen Weiss und Schwarz durch alle Töne des Grau verglichen werden, unbeschadet des lebhaften Farbenreizes, den es gestattet.

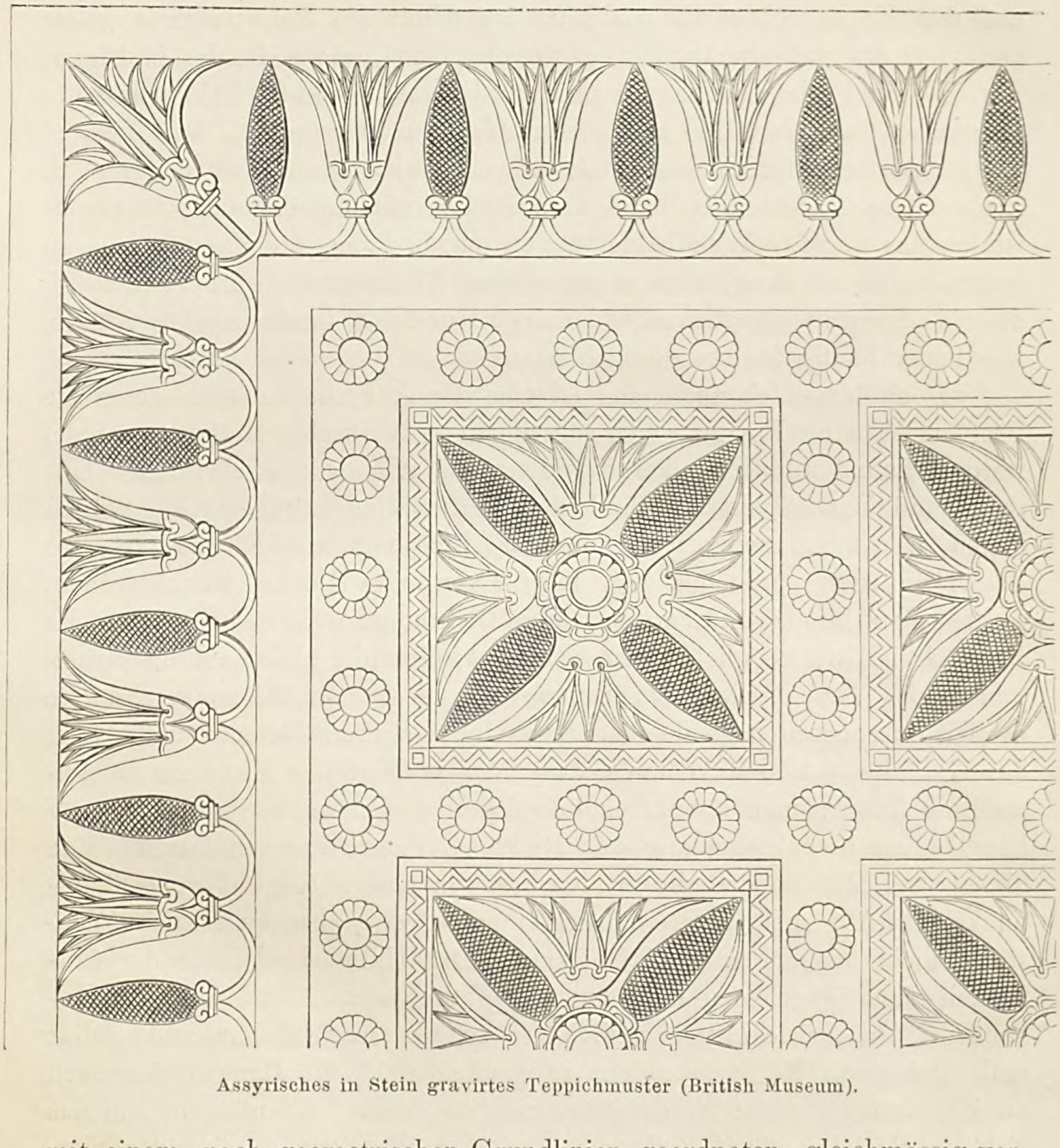
§. 16.

Richtung der ornamentalen Motive.

Wir gehen zu etwas anderem über, dessen Bestimmung für uns von Wichtigkeit ist, nämlich zu der Frage, welche Richtung denjenigen

ornamentalen oder figürlichen Gegenständen zu geben sei, die ihrer Natur nach ein Oben und Unten haben oder haben sollen.

Nehmen wir zuerst den einfacheren Fall an, dass ein Fussteppich oder irgend eine aus diesem Urmotive entsprungene Fussbodenbekleidung



Assyrisches in Stein gravirtes Teppichmuster (British Museum).

mit einem, nach geometrischen Grundlinien geordneten, gleichmässig vertheilten Rankenwerke diaprirt, oder mit ornamentalen Einheiten, die in der organischen Natur ihre Vorbilder haben, überstreut werden solle. Welche Richtung hat in diesem Falle das Muster zu nehmen, nach wel-

chem Gesetze sind die Blumen oder sonstigen vegetabilischen Formen in Beziehung auf ihr Oben und Unten zu ordnen? Handelte es sich um ein Aufrechtstehendes oder Herabhängendes, so beantwortete sich dies von selbst. Das Oben entspräche natürlich dem Oben des Raumes. Hier aber müsste man, bei strenger Konsequenz, den Blumenbouquets und dergl. auf den Kopf sehen. In der That ist damit die Schwierigkeit gelöst und viele orientalische Muster auf Fussteppichen, wie z. B. das in Fig. 1. Taf. IV. der Farbendrucke, dessgleichen der vorstehend (S. 51) dargestellte assyrische Fussboden, sind nach diesem Grundsatze geordnet. Der indische Teppichwirker würde sich niemals so weit verirren, ein Muster wie z. B. das auf Fig. 2 derselben Tafel dargestellte, mit aufsteigendem Rankenwerke, das nur für Wandbekleidungen passen kann, für Fussteppiche zu benutzen, es sei denn, dass er unter dem Einflusse der europäischen Industrie seinen ursprünglichen und naiven Kunstsinn total eingebüsst hätte, was leider häufig bereits geschehen ist.

Doch lässt sich auch eine Lösung der Aufgabe denken, wobei die Profilansicht eines Bouquets oder sonstigen vegetabilischen Motivs gewonnen werden kann, wenn nämlich die Bouquets u. s. w. in scheinbarer Unregelmässigkeit so verstreut sind, dass sie in allen möglichen Richtungen liegen, also zusammengefasst gar keine Richtung bezeichnen. Grössere Schwierigkeiten würde das gleichmässig vertheilte Rankenwerk machen, wollte man ihm den Charakter der Richtungslosigkeit beigeben. Es wären drei Mittel möglich: Man könnte das Geränke gleichsam im Mittelpunkte des Teppichs wurzeln lassen; von dieser Wurzel aus verbreitete es sich excentrisch nach den äusseren Grenzen; man könnte umgekehrt das Geränke von den Wänden ausgehen und in der Mitte zusammenwachsen lassen; man könnte endlich dasselbe sich nach Systemen paralleler Linien in entgegengesetzten Richtungen durchkreuzen lassen. Von diesen drei Mitteln sind die beiden ersteren anwendbar und vom Standpunkte des Allgemeinen aus betrachtet stilgerecht, obschon sie dem Webstuhle nicht bequem und geläufig sind. Der Unterschied ihrer Anwendbarkeit nach gegebenen Umständen ergibt sich aus dem zunächst Folgenden. Das dritte Mittel endlich ist schwer durchführbar und endigt nothwendig mit Konfusion; denn es genügt nicht, die Ranken sich nach zwei Richtungen einander durchkreuzen zu lassen, sie müssen, um das Feld in Beziehung auf Richtung ganz neutral zu lassen, einander vierfach entgegenwirken. Bei so grossen Schwierigkeiten, die das Rankendiaper schafft, ist es besser, es ganz unberücksichtigt zu lassen, wo es sich um Fussböden handelt.

Es sei nun der Fall besprochen, wo der Teppich vollständig gegliedert und um ein Mittelfeld herum in koncentrische oder regelmässige Kompartimente getheilt ist. Er sei durch einen mit Rankenwerk oder sonstigem vegetabilischem Ornamente verzierten Saum umfasst. Auf den Kompartimenten seien gleichfalls Motive der Verzierung gedacht, bei denen ein Oben und Unten Statt hat. Sehen wir zuerst von dem Mittelmotive ab, aus Gründen, die sogleich hervortreten werden.

Hier ist es sofort nothwendig, zu wissen, in welchem Sinne der bekleidete Fussboden allseitig gerichtet ist, ob in dem Sinne von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen. Dass beide Fälle vorkommen, lässt sich durch Beispiele nachweisen.

Man stelle sich zuerst einen Raum vor, der durch vier Arkaden, die auf vier quadratischen Pfeilern ruhen, quadratisch umschlossen ist. Die Arkaden bilden freie Durchgänge, oben ist der Janusbogen mit Kreuzgewölben oder mit einer Kugelkappe überwölbt oder sonst wie gedeckt, was hier nicht unmittelbar in Betracht kommt; dieser oberen Decke entsprechend ist ein gegliederter Fussboden anzuordnen, — erster Fall. Man denke sich ferner einen gleichfalls quadratischen Raum derselben Grösse, der rings mit Mauern umschlossen ist, dessen Wände mit historischen Bildwerken oder sonstigen Gegenständen bedeckt sind, die in Bezug stehen zu demjenigen, der in der Mitte des Raumes sich aufhält, um sie zu betrachten. Der Eingang ist untergeordnet, das Licht fällt von Oben, das Ganze trägt den Charakter des „Intérieur", des räumlich Abgeschlossenen, — zweiter Fall.

Was nun zuerst den Saum betrifft, der das erste Glied der Dreigliederung bildet, in welchen jeder artikulirte Fussboden nach dem Vorausgegangenen getheilt werden muss, so ist dieser für beide Fälle zweifach fungirend. Er fungirt zuerst gleichsam statisch oder mechanisch, indem er den Teppich (oder die Mosaikbekleidung) des Fussbodens umfasst und rings um ihn herumläuft; in dieser Thätigkeit bezieht er sich ausschliesslich nur auf das Eingefasste, Umschränkte, Zusammengehaltene. Seine zweite Thätigkeit ist selbst wieder zweigetheilt (sie bezieht sich eben so sehr auf das Eingefasste, wie auf denjenigen, der den Raum betritt und zuletzt doch der Mittelpunkt aller Beziehungen ist) und besteht darin, dass der Saum den Anfang oder das Ende des bedeckten Raumes, nach einer Seite hin gerechnet, bezeichnet und versinnlicht. Anfang und Ende einer Sache sind Begriffe, die erstens von der Vorstellung abhängig sind, die der Mensch sich von der Bestimmung und dem Wesen der Sache macht, zweitens aber auf das Räumliche und Zeitliche sich beziehen,

indem dasjenige den Anfang bildet, was zuerst gefasst, betreten, gesehen wird, das Gegentheil davon das Ende der Sache ist. In der Kunst sollen nun beide Elemente des Begriffes, Anfang und Ende, möglichst zusammenwirken und niemals einander widerstreiten. Man denke sich, als einfaches Beispiel, eine Pelzdecke, die aus zusammengenähten Thierfellen besteht, so haben diese Thierfelle ein Kopfstück und ein Schwanzstück. Soll nun der Rand dieser Decke der Anfang des Raumesabschlusses sein, den die Pelzdecke bedeckt, so müssen die Kopfenden der Stücke, woraus der Pelz zusammengefügt ist, nach Innen gerichtet sein, weil dann die Richtung der Thiere, die durch die Felle sich uns vergegenwärtigen, mit unserer eigenen Tendenz oder Richtung harmonirt, im entgegengesetzten Falle sind die Kopfenden der Thierfelle schicklicher nach Aussen zu wenden.

Nach dem Vorausgeschickten ist jetzt die Stilgerechtigkeit des Saumes leicht zu bestimmen, so weit sie das Allgemeinere der Anordnung betrifft. Beide Funktionen, von denen die Rede war, müssen in ihm entweder getrennt oder in einem Symbole vereinigt hervortreten und sich bildlich darlegen. In jenem Falle muss der Saum nach einer Seite hin noch eine besondere Bordüre haben, wo dann der Saum den Begriff des Einfassens, die Bordüre den Begriff des Endigens oder Beginnens versinnlicht. Hier bleibt der Saum in Beziehung auf die zuletzt genannten Begriffe vollkommen bezeichnungslos, versinnlicht aber um so deutlicher durch linearische, vegetabilische oder gemischte Verflechtungen, die seine Oberfläche zieren, das Fungiren nach der Richtung seiner Längenausdehnung als u m f a s s e n d e s B a n d. Dieses Band kann noch durch ein Zwischenglied, das sich als Naht charakterisiren muss (siehe weiter unten bei Naht), an das Eingefasste, nämlich den eigentlichen Teppich u. dgl. befestigt werden. Die vegetabilischen Rankenwerke, Akanthuswindungen, Mäander u. s. w. auf dem Saume haben in diesem Falle keine Richtung nach oben und unten, sondern nur nach der Länge des Saumes, es ist ganz gleich, von welcher Seite man sie betrachtet, ob vom Innern des Raumes aus, oder ausserhalb desselben stehend.

Je nachdem nun der Raum von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen allseitig gerichtet ist (siehe oben), muss in diesem, jetzt zuerst erwogenen Falle eine Bordüre entweder innerhalb oder ausserhalb des Saumes und seiner Naht und parallel mit beiden fortlaufen. Diese Bordüre ist in der Regel nicht besonders begrenzt, das heisst mit einer Linie, die wieder mit dem Saume parallel geht, abgeschlossen, sondern läuft frei aus, indem sie Fransen bildet, die bei der ersten der beiden

angeführten Möglichkeiten nach Innen weisen; bei der zweiten Möglichkeit weisen sie im entgegengesetzten Sinne nach Aussen. Oft sind diese Bordüren statt der Fransen aus vegetabilischen Formen, Blätterkränzen, Blumenkelchen u. dergl. gebildet, die dann immer entschieden und ohne Abwechslung ihre Spitzen nach derjenigen Richtung zu wenden haben, wohin der Raum endigt, oder wohin der Anfang des Raumes führt.

Die beiden Symbole, der Saum und die Bordüre, lassen sich auch in Eines verbinden, indem man dem Bande seine ostensible Resistenz und Umfassungsfähigkeit nach der Richtung seiner Längenentwicklung lässt, es aber zugleich aus dem Zustande der Indifferenz in Beziehung auf die Versinnlichung der Begriffe des Endigens und Beginnens herausreisst, und dem auf ihm sich entwickelnden linearen, vegetabilischen oder componirten Flechtwerke eine Richtung von Aussen nach Innen oder von Innen nach Aussen gibt, so dass die Formen, wenn man sie von der entgegengesetzten Seite ansieht, überkopfs erscheinen müssen. Bei Fig. 1 und 2 der Tafel IV., so wie bei Fig. 2 der Tafel X. sind die Bordüren indifferent und entwickeln sich nur ihrer Länge nach, bei Fig. 1 derselben Tafel X. hat die äussere Bordüre durch die Inschrift eine Richtung von Aussen nach Innen. Kaum bedarf es wohl der Erwähnung, dass diese Symbole nach Umständen ihre besondere Stimmung erhalten und dass ihre Wirkungen verstärkt werden können, theils qualitativ durch intensivere und kräftigere Charakteristik, theils quantitativ durch Wiederholung gleicher oder ähnlicher Motive neben einander.

Nach dem Umstande, ob der Saum nach einwärts, das heisst nach dem Teppiche zu oder nach auswärts gerichtet sei, ordnet sich nun auch die gesammte übrige Ornamentation des letzteren in Bezug auf die ihr zu gebende Beziehung zwischen Oben und Unten. Denkt man sich z. B. die ganze Quadratfläche innerhalb des Saumes durch Linien in vier quadratische und vier längliche Vierecke getheilt, die ein mittleres Viereck umgeben, und sind alle diese Felder mit Arabesken auszufüllen, in welchen vegetabilische Formen mit animalischen Bildungen sich vermischen, so müssen diese in dem geschlossenen Raume alle von Innen nach Aussen, in dem Janusbogen dagegen alle von Aussen nach Innen gerichtet sein, das heisst, die Köpfe der Thiere und die Kronen der Pflanzen müssen in jenem dem Saume zugekehrt sein, in diesem müssen sie umgekehrt der Mitte sich zuwenden.

Die Mitte lässt sich mit koncentrischen Motiven aus Laubwerk und dergleichen ausfüllen, die aber gleichfalls in beiden Fällen organisch verschieden ausfallen. In dem offenen Raume wurzelt das Laubwerk so zu

sagen am Rande, in dem geschlossenen wurzelt es in dem Mittelpunkte des Feldes. Für beide Fälle passend und benutzbar sind natürlich Rosetten, Kränze oder andere ornamentale Formen, denen man gleichsam auf den Scheitel sieht, von denen schon oben die Rede war und die hier nicht besonders berücksichtigt zu werden brauchen, da sie für dasjenige, was demonstrirt wird, sich indifferent verhalten. Es ist nicht schwer, alle fraglichen Fälle, die der Grundidee nach zu der einen oder der andern Kategorie führen müssen, nach der Analogie der hier gewählten Beispiele zu entscheiden.

Oft ist die Mitte, statt der Rosette, durch ein Piedestal, ein Kandelaber, eine Vase oder sonstiges Geräthe, das in dem Grundplane richtungslos ist, verziert, — ganz stilgerecht, wogegen historiirte Darstellungen, z. B. die Schale des Sosus mit den trinkenden Tauben, die Tritonen des alten Mosaikbodens in dem Pronaos zu Olympia (siehe Holzschnitte auf S. 57 u. 58), die Alexanderschlacht aus Pompei, nur dort stilgerechte Anwendung finden können, wo ein Raum vorliegt, der gleichsam ein Mittel zwischen dem Janusbogen und dem geschlossenen Innern bildet, ein Raum, der zu einem anderen Raume oder zu einem Mittelpunkte architektonischer Wirkung einseitig hinführt, der aber in Beziehung auf Rechts und Links neutral ist; nur in diesem Falle, oder doch unter ähnlichen räumlichen Verhältnissen, ist ein solches historiirtes Feld auf dem Fussboden einigermassen stilgerecht, und es muss sich dann selbstverständlich das Bild dem Eintretenden aufrecht zeigen, die Köpfe müssen dem Innern, die Füsse dem Eingange zugekehrt sein. Im Allgemeinen ist zu wiederholen, dass Fussbodenbilder die strenge Kritik des guten Geschmackes nicht aushalten können und dass, wenn einmal derartige Verzierungen beliebt werden, sie nicht in der Mitte, sondern lieber in den Zwischenfeldern angebracht werden sollten, wo sie dann zu einem in der Mitte aufgestellten Kunstwerke oder sonstigem Male in Beziehung stehen und der Richtung von Aussen nach Innen koncentrisch zu diesem folgen müssen. Ich denke mir, dass die meisten oder wenigstens die schönsten der historiirten Fussböden, die sich erhielten, in diesem Sinne aufgefasst waren, dass sie durchaus die Bestimmung nicht hatten, betreten zu werden, sondern dass sie, um das Mal herum, den wohl meistens noch ausserdem mit Schranken umgebenen Temenos desselben bezeichnen sollten.

Das Gesagte findet seine volle Bestätigung und Erläuterung in den drei im Holzschnitte dargestellten Fussböden, welche diesem Paragraphen zur Illustration beigefügt wurden. Das am Eingange dieses Paragraphen



Fussboden im Pronaos des Jupiter-Tempels zu Olympia ($^1/_{60}$ der Ausführung).



Detail dazu. (Massstab: das Vierfache des oberen.)

gegebene Bruchstück eines Fussbodendessins, das ohne Zweifel die in Kalkstein gravirte Kopie eines assyrischen Teppiches ist (der Fussboden

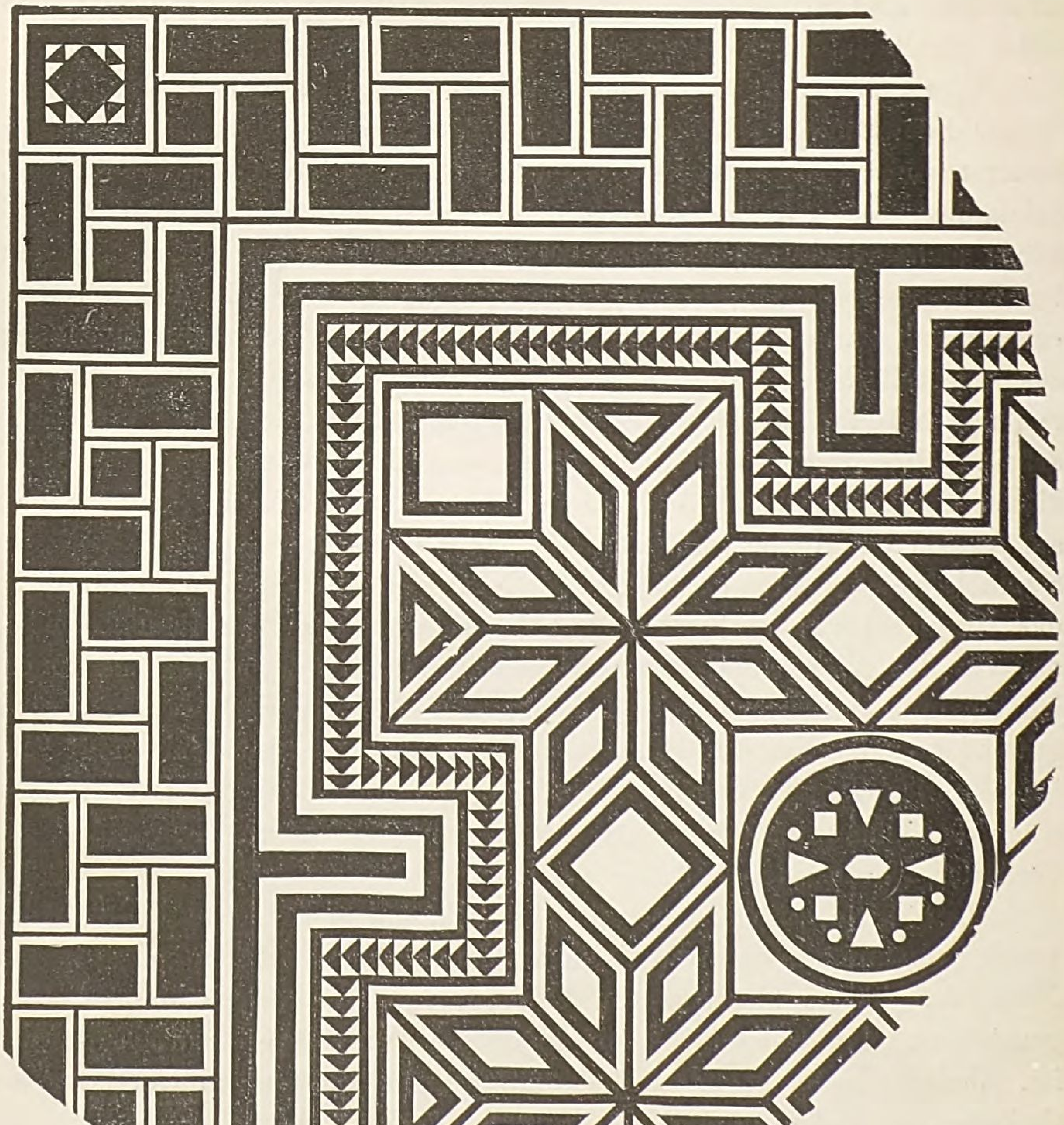
wurde durch Layard dem brittischen Museum erworben) zeigt eine Pflanzenbordüre äusserlich vor dem Saume, die nach aussen gerichtet ist. Der Saum ist mit Knöpfen oder Rosetten verziert, ein Symbol, das gleichzeitig die Naht bezeichnet (s. unter Naht). Die grösseren Pflanzenornamente sind so geordnet, dass keinerlei Richtung sich kund gibt, und bilden gleichsam offen entwickelte, von oben betrachtete Lotuskelche.

Wenn dieses Fussbodenmotiv gewiss schon desshalb in kunsthistorischer Beziehung als das älteste Beispiel erhaltener verzierter Pavimente äusserst wichtig ist, so bietet der, nach eigener, in Olympia aufgetragener, Zeichnung, beigegebene Mosaikboden des Pronaos im Jupitertempel daselbst nicht minderes Interesse, weil er wahrscheinlich gleichzeitig mit der Erbauung des Tempels ausgeführt wurde (er war mit einer zweiten, vermuthlich römischen, Bodentäfelung aus kleinen, sechsseitigen Platten aus orientalischem Alabaster überdeckt), und somit das älteste und, so viel mir bekannt, zugleich das einzige Beispiel echt-hellenischer Mosaikarbeit. Hier zeigen sich Saum, Naht und Bordüre getrennt und jeder dieser Theile fungirt für sich allein. Den Saum bildet der in Beziehung auf Aussen und Innen indifferente Mäander, dann folgt das Zickzack, ein Symbol, welches ganz besonders der Naht zukommt, gleichsam für diese das Ursymbol ist; nun erst kommt die Bordüre oder der Randabschluss, der für das Aussen und Innen bezeichnend wird; er weist nach Innen, jedoch in gemilderter Weise, indem die Ecken der Kränze auswärts gewendet sind. Nun erst kommt das Mittelfeld, das demjenigen gerecht ist, der den Tempel betritt. Das beigegebene Detail des Lotuskranzes trägt den Charakter einer Entwickelungszeit des griechischen Stiles, die noch der Frühperiode halbweg angehört.

Der dritte durchaus geometrisch komponirte römische Mosaikboden wurde von mir in dem Weinkeller eines Schenkwirthes ganz in der Nähe des Triumphbogens von Orange, im Herbst des Jahres 1830 gezeichnet. Ich weiss nicht, ob derselbe irgendwo veröffentlicht worden ist. Jedenfalls bietet er ein sehr anmuthiges Beispiel glücklicher Vertheilung des Hellen und Dunklen, und der Vermeidung des, selbst bei alten Fussböden häufigen, Stilfehlers, wonach durch die abwechselnden Farben und Dessins gleichsam Höcker und Löcher entstehen. Merkwürdig ist zugleich die vollkommene Indifferenz, die in der reichen Disposition in Beziehung auf das Aussen und Innen durch das Gegeneinanderwirken und sich Neutralisiren der Motive erreicht wurde.

Der aus Plinthen bestehende mäanderähnliche Saum ist in sich selbst indifferent, darauf folgt ein Motiv, das den quadratischen inneren Raum

gleichsam an allen vier Seiten einkerbt, und mithin wesentlich nach Innen wirkt, die Naht folgt diesem Bandmotive in allen seinen Windungen; sie selbst ist eigenthümlich mehr seitwärts gerichtet und funktionirt eigentlich



Römischer Fussboden zu Orange, nach eigener Aufnahme. (1/10 der Ausführung.)

nur nach ihrer Längenausdehnung. Innerlich nun folgen vier radiante Formen, die ein Viereck umgeben, das wieder ganz indifferent gehalten ist. Jene vier strahlenden Sterne aber wirken entschieden von Innen

nach Aussen und halten den Einkerbungen des äusseren Bandwerkes gleichsam das statische Gleichgewicht. Schwerlich sind diess wirklich vom Architekten beabsichtigte Stilfeinheiten, jedoch sie existiren, und wenige antike Muster gibt es, die so wie dieses unseren Parqueteurs gleichsam maulgerecht wären.

Die Eintheilung des Fussbodens wird zusammengesetzter, aber auch nach Umständen klarer und verständlicher, je mehr er aus seiner quadratischen Indifferenz heraustritt, je entschiedener sich in dem Räumlichen die Gegensätze des Hinten und Vorne, des Rechts und Links sondern. Das Vorn entspricht gewöhnlich dem Haupteingange, das Hinten wird bezeichnet durch das Hauptmoment und die Bestimmung des räumlichen Abschlusses. In der Kirche ist es der Altar, in dem Tempel der Griechen war es die Statue der Gottheit, in dem Atrium der Römer war es das Tablinum, auf welches sich alles bezog, was vor demselben sich räumlich ordnete, in jeder Wohnstube sollte es das Kamin, jener Hausaltar des Familienlebens sein, der aber leider im Norden durch den Ofen schlechten Ersatz hat, wenigstens in der Weise, wie wir ihn bilden und ordnen, die verglichen mit dem, was unsere Vorältern daraus zu machen wussten, für sich allein schon den Standpunkt der Geschmacks-Kultur genügend bezeichnet, auf welchem wir stehen.

Die Decke als horizontaler Raumabschluss nach Oben.

§. 17.

Verhalten der Decke zu dem Fussboden und den Wänden.

Wie der Teppich, versinnlicht der Plafond den Begriff einer horizontalen Fläche und schliesst wie jener die Nebenbegriffe des Rechts und Links, des Vorne und Hinten ursprünglich aus. Auch bei ihm lässt sich der Begriff des horizontalen Raumabschlusses auf den Mittelpunkt konzentrirt denken und dieser Mittelpunkt ist wie dort der Ausgang und der Schluss aller Beziehungen, die stilgemäss auf einer derartigen, den absoluten Begriff einer horizontalen Ebene versinnlichenden, Decke durch Unterabtheilungen, Lineamente und Muster hervorgebracht werden können.

Der ungegliederte Ausdruck des räumlichen Begriffes ist, wie bei dem Fussboden, ein ungemustertes gleichförmiges Tuch, das mit einem Saume eingefasst ist.

Ihm zunächst kommt die, in ganz gleiche oder unter sich verschiedene Felder getheilte, Decke, deren Abtheilungen einander rhythmisch ablösen und durch Systeme paralleler Linien, die sich einander durchkreuzen, gebildet sind, gerade wie dergleichen Muster auch bei dem Fussboden beliebt sind. Auch die reichere Gliederung nach dem Prinzipe der Dreitheilung, wie sie sich bei dem Fussboden um den Mittelpunkt bildet, findet ganz ähnlich ihre Anwendung bei Plafondbekleidungen. Auch bei ihnen findet nicht, wie bei den Wandbekleidungen, ein Wirken von Unten nach Oben, sondern entweder ein Wirken nach allen Richtungen oder eine konzentrische Thätigkeit statt. In allen diesen Punkten sind die Tendenzen der beiden horizontalen Raumesabschlüsse einander ziemlich gleich, obschon, wie gezeigt werden wird, auch hierbei die Stile beider in den Details aus einander gehen.

Dagegen sind andere wesentliche Verschiedenheiten zwischen beiden:

Die Decke soll nicht begangen werden und befindet sich oben. Sie darf rauh sein, das Prinzip der Flächendekoration ist bei ihr nicht, wie dort, durch die materielle Bestimmung, noch selbst durch das allgemeine Stilgesetz bedungen, sondern höchstens durch die Technik, die bei ihrer Ausführung in Anwendung kommen kann; wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass die, auf Flächendekorationen recht eigentlich angewiesene, Technik des Webers auch hier die Urtechnik ist, was sich gewissermassen von selbst versteht, auch kunsthistorisch nachweisbar ist, welcher Nachweis in den Paragraphen über das Technisch-Geschichtliche der textilen Künste folgen wird. Die textile Flächendekoration ist daher auch hier typisch und erleidet erst im Verlaufe der Stilentwicklung Modifikationen im plastischen Sinne, ohne jedoch jemals ganz ihren traditionellen und selbst hieratisch sanktionirten Typus aufzugeben und zu verläugnen. — Eine andere grosse Verschiedenheit des Stiles beider horizontaler Deckenbekleidungen, des Plafonds und des Fussbodens nämlich, beruht auf optischen Gründen. Der Blick, der aufwärts geworfen wird, sieht das Gegenüber der Decke am bequemsten und frühesten, der Blick, der auf den Boden sich senkt, fällt zuerst auf das Nächste, das sich ihm unter dem besten Sehwinkel zeigt und ihn aus psychologischen Gründen zuerst auf sich zieht. Im Grunde ist es die Furcht oder die Vorsicht, die den Blick zwingt, am Boden das Nächste zuerst zu prüfen.

Wie die blumengestickte Wiese und die neutralen Töne des Bodens ein natürliches Analogon des Fussteppiches bilden, so war das Sternenzelt des Himmels mit seinem Azurblau seit Urzeiten, so lange der Mensch stickt, webt, malt und baut, das Vorbild für diejenigen gewesen, die sich

mit der Bereitung der oberen horizontalen Raumabschlüsse beschäftigten. Auch hierin spricht sich ein prinzipieller Gegensatz zwischen der Decke und dem Fussteppiche aus. So wie der gute Geschmack ein System der Fussbodendekoration verwirft, welches die Augen zu sehr auf die Erde herabzieht, weil diese Richtung des Sinnes den Menschen nicht erhebt (um andere Gründe zu verschweigen), ebensosehr entspricht es dem guten Geschmacke und der Menschenwürde, dass durch luftiges, lichtes und zugleich beruhigendes Kolorit und leichte Ornamentation der Decke das Gefühl des Drückenden, welches jede Scheidung zwischen dem freien Himmelszelte und uns hervorruft, beseitigt, das Auge aufwärts gezogen werde, soweit diess statthaft ist, ohne gleichzeitige Beeinträchtigung des Grundsatzes, wonach jegliche Bekleidung (wozu auch die Decke gehört) stets untergeordnet und Hintergrund, niemals Hauptsache, sein soll. Jedenfalls muss die Decke auf der Klimax des Wirkens und der Prachtentwicklung über die Dekoration der Wände hinaus die höchste Staffel bilden, sie ist der beherrschende und abschliessende Akkord in der Harmomie des dekorativen Systemes.

§. 18.

Richtung der auf der Decke dargestellten Gegenstände.

Nach diesen Bemerkungen über die allgemeine Haltung der Decke und deren Stimmung zu den übrigen Theilen des Raumabschlusses mag nun auch das ihr Eigenthümliche über die Richtung der ornamentalen und figürlichen Gegenstände, die auf ihr gebildet werden, folgen.

Wie man auf dem Fussboden dem strengsten Stile gemäss allen darauf figurirten Gegenständen auf den Kopf sehen sollte, wie vortreffliche indische (und andere) Teppiche wirklich nach diesem Prinzipe dekorirt sind, ebenso verlangt derselbe strenge Stil, dass auf der Decke sich alles Figurirte von Unten, gleichsam in der umgekehrten Vogelperspektive zeige. In der That ist dieses der Fall bei allen Decken des Alterthums, den reichsten und organisch durchgebildetsten architektonischen Schöpfungen, die der Genius des Menschen, so lange er waltet, geleitet durch richtige Stilprinzipien, hervorbrachte. Zu allen Zeiten behielt die Stroterendecke (eine uralte Erfindung, welcher nur die Griechen die letzte Vollendung und vollständigste Gliederung gaben) ihre hohe architektonische Weihe; [1] die Römer übertrugen sie sogar auf das Ge-

[1] Siehe Tafel V. und Tafel VI.

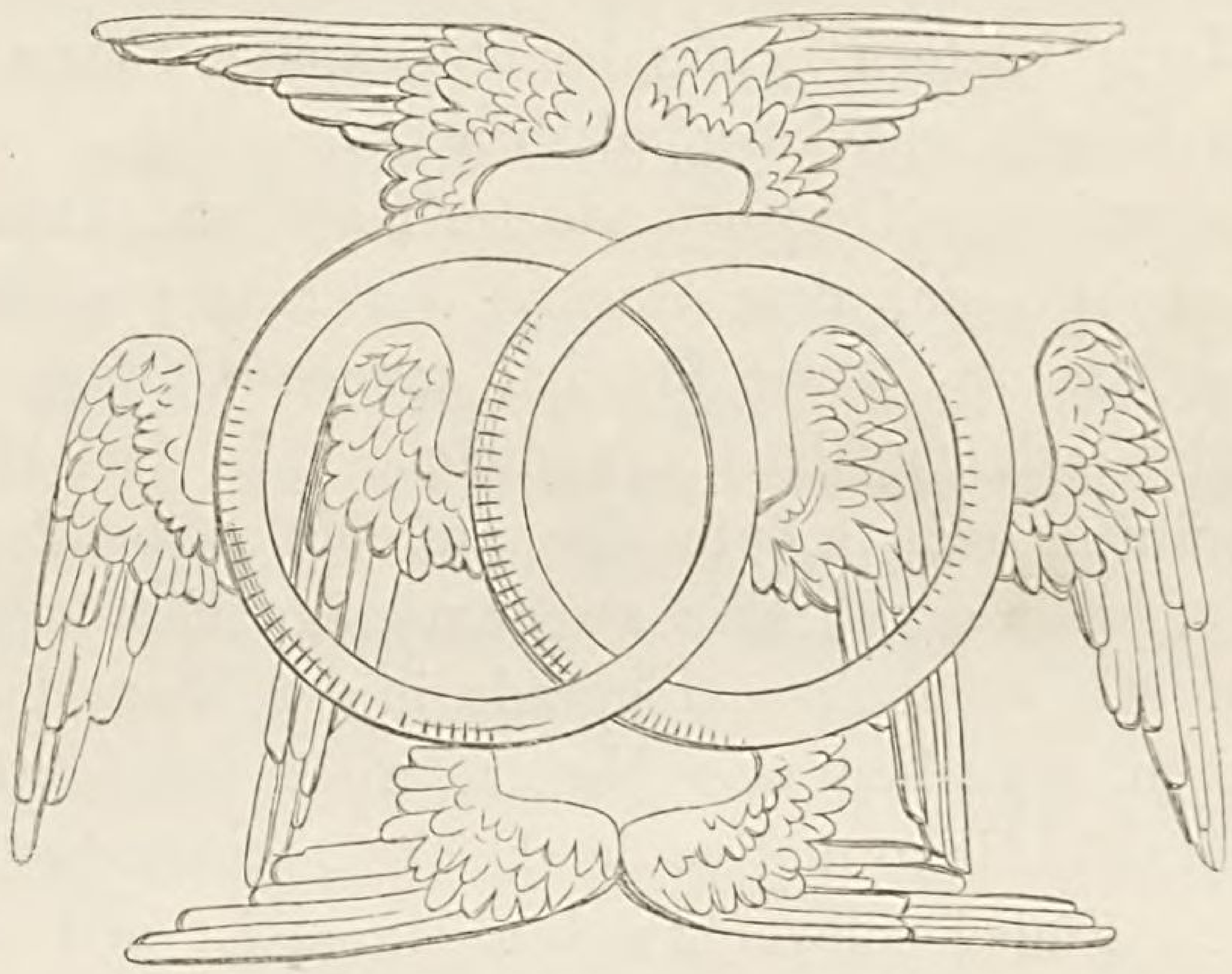
wölbe und die Kuppel, verliessen sie nie an Tempeln, sondern nur zum Theil an profanen Werken, an Decken der Wohngebäude, Bäder u. dgl.

Von allen Dingen der Schöpfung zeigen sich nur zwei oder höchstens drei in dekorativem Sinne behandlungsfähige Motive in der oben so genannten umgekehrten Vogelperspektive; diess sind die Sterne am Himmelszelt, die Vögel, die in der Luft schweben, endlich vielleicht das beschattende Laubgeäste und die zwischen ihm herabhängenden Blüthen und Früchte; und diese Dinge sind es einzig und allein, welche (ausser den dem Webstuhl entnommenen und an die Idee eines Urzeltes geknüpften Zopfgeflechten, Labyrinthen und ähnlichen Ornamenten) auf jenen Stroterendecken seit undenklichen Zeiten die typischen Embleme bilden. Es bedarf hier nur flüchtiger Erinnerung an die Steinplafonds der ägyptischen Tempelhallen mit den Sternen, den befittichten Sonnen und den breitgefiederten Adlern, die in dem allgemeinen Azurgrunde schweben, an die Sternendecke des hellenischen Uraniskos, an die Rosettenkuppel des Pantheon mit ihrem jetzt verschwundenen Bronzeschmuck, oder endlich an die Holzdecken der altchristlichen Basiliken, an die romanischen Plafonds und Gewölbe, an die gothischen Kreuzgewölbe der Ste. Chapelle, an Assisi, [1] an den Dom von Siena und Orvieto, an die Certosa zu Pavia, die schon den Uebergang zur Renaissance bildet, welche letztere dieses uralte Motiv erst mit neuer Frische belebt, dann aber in freiester Behandlung mit weniger strengen (den nunmehr emanzipirten darstellenden Künsten bequemer sich fügenden) Motiven vermengt, die theils schon altchristliche Ueberlieferung, theils den reichen und phantastischen Decken der römischen Bäder, die damals, im XVI. Jahrhunderte, zum ersten Male wieder an das Tageslicht gebracht wurden, entnommen sind. Die gemalten Sterne auf den unteren Flächen der kleinen Deckplatten (Kalymmatien), womit die Opäen (Durchbrechungen) der Plafondplatten zwischen den Balken zugedeckt wurden, sind, gleich wie die später an ihre Stelle tretenden, plastisch ausgeführten Akanthustulpen [2] oder sog. Rosetten nach allen Seiten gerichtet und bieten in dieser Beziehung keine Schwierigkeiten; die Adler und geflügelten Sonnen der ägyptischen Plafonds wenden

[1] Siehe Tafel VII.

[2] Diess sind die in den beiden berühmten Bauinschriften an der Akropolis zu Athen (von denen die zuletztgefundene fälschlich gleichfalls auf den Poliastempel bezogen worden ist, wie ich in einem Aufsatze im Kunstblatte Nr. 42 ff. des Jahrganges 1855 dargelegt habe) wiederholt vorkommenden κάλχαι oder vielmehr χάλκαι, die man eben so fälschlich auf die Oven oder Eierstäbe, womit die Kymatien der jonischen Ordnung so reichlich ausgestattet sind, bezogen hat.

ihren Flug dem Eintretenden entgegen; an ihre Stelle treten in christlicher Zeit die Seraphim, Köpfe oder ganze Engelsfiguren, auch Ringe mit vierfachen Flügelpaaren, die sich nach allen vier Hauptrichtungen durcheinanderkreuzen, offenbar erfunden, um in dekorativer Anwendung, namentlich auf Plafonddecken und Gewölben, keine Schwierigkeiten wegen der Richtung, die ihnen zu geben sei, zu bieten. Ihnen folgen freilich die anderen himmlischen Heerschaaren, wie sie Gott-Vater, oder Gott-Sohn, oder die ganze Dreifaltigkeit nebst Maria in einer Glorie umgeben. Sie ordnen sich im Kreise um die Mittelgruppe, die ihrerseits so gerichtet



Seraphim (Neubyzantinisch Athen).

ist, wie jene ägyptischen Adler, nämlich mit den Häuptern nach der Hauptthüre, mit den Füssen nach dem Sanctuarium, über welchem sie schweben. (Siehe Tafel VIII. der kolorirten Blätter: Byzantinische Malerei der inneren Kuppel einer kleinen Kirche in Athen.) — Das Gesetz für historische Bildwerke, die in besondere Umrahmungen eingeschlossen von nun an immer häufiger zu der Verzierung der Decken benutzt werden und sich zur Hauptsache erheben, während sie bei den Römern (und wohl auch bei den Griechen) in Privatwohnungen und profanen Bauwerken nur leichte ornamentale Bedeutung hatten, ist in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung leicht fasslich, sowie der bedeckte Raum selbst nur einigermassen gerichtet und hierin nicht vollkommen neutral ist, welcher Fall nicht selten vorkommt. Dasselbe ist auch für alles ornamentale Werk gültig, sobald dieses aus Elementen besteht, welche ein Oben und Unten haben. Es geht ganz einfach dahin, dass man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel

denken muss,[1] hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseit des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muss auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projektion auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sogenannten perspective curieuse, die die schwierigsten architektonischen Kombinationen, verbunden mit reichen Figurengruppen, auf jeglicher Deckenfläche kunstgerecht und naturtreu darzustellen weiss. Sie ward seit der Renaissance schon von Bramante, Balthasar Peruzzi und andern Meistern häufig benutzt, später aber von den Jesuiten bis zu höchstem Ungeschmacke gemissbraucht.

Also jeder figürliche Gegenstand, der Kopf und Fuss hat, muss mit den Füssen gleichsam auf dem Gesims der Mauer wurzeln, und diess gilt für alle vier Mauern, sowie für den ganzen Umfang einer geschlossenen (kreisrunden oder ovalen) Wandfläche. In der Mitte der Decke würden alle Spitzen oder Köpfe der aufrecht stehenden Figurationen zusammenstossen, wenn durch eine zweckmässige Eintheilung dieses nicht verhindert wird. Gewöhnlich sind gerade in der Mitte des Plafonds oder Gewölbes auf dem von allen vier Mauern gleichweit entfernten, mithin neutralen, Gebiete die Hauptmotive der Decke angebracht, deren Richtung dann in gewissen Fällen schwer zu bestimmen ist und nicht selten von lokalen und zufälligen Verhältnissen abhängt. Bei Räumen von entschiedener Richtung, wie bei den Hauptschiffen der Kirchen, ordnen sich die Mittelmotive so, dass sie für den Andächtigen, der das Schiff betritt, aufrecht stehen, das heisst, sie sind mit den Köpfen nach der Thür, mit

[1] Es ist auffallend, dass wir uns einige, zum Theil der ältesten schriftlichen Ueberlieferung angehörige, Beschreibungen gewölbter Decken nicht anders erklären können, als hätte man sie sich wirklich von Saphir oder vielmehr von durchsichtigem Saphirglase konstruirt gedacht, über welcher durchsichtigen Kuppel Bildwerke aufgestellt sässen, die durch die Glaskuppel durchschimmerten. Hierüber das Nähere in der Unterabtheilung des Abschnittes über Keramik, die über das Glas handelt. Doch sei hier beiläufig an das schon im Buche Hiob vorkommende, einer solchen Glasdecke entnommene, Bild erinnert: Deus insistens nebula dura ut speculum fusum. So auch sieht Ezechiel den donnernden Gott auf einer tönenden Wolke über den zitternden Krystallhimmel wegfahren. Moses denkt sich sogar den Himmel aus saphirnen Ziegeln gewölbt, als Fussschemel Gottes. Vergleiche damit Philostratus in Vita Apoll. I. p. 33 wo von einem babylonischen Zimmer gesprochen wird, dessen Kuppeldecke das Bild des Himmels darstelle und aus Saphir gewölbt sei, worüber die Bildnisse der Götter aufgestellt seien, die golden gleichsam aus dem Aether heraus leuchteten.

den Füssen nach dem Altar gerichtet. Schon schwieriger ist mitunter die Orientation der Mittelmotive in den Seitenschiffen und quadratischen janusbogenartigen Passagen, die besonders in den Kuppelkirchen der Renaissance so häufig vorkommen.

Die Mittelmotive auf den Gewölben der Seitenschiffe sollen für denjenigen orientirt sein, der aus dem Hauptschiff durch die Bogen der Hauptmauern in das Seitenschiff tritt, um vor der Kapelle, die dieser Abtheilung des Seitenschiffes entspricht, eine gottesdienstliche Handlung zu begehen. Unter dieser Annahme muss das Sujet des mittleren Schildes in dem Gewölbe des Seitenschiffes das Kopfende gegen das Hauptschiff, das Fussende gegen die Kapelle gerichtet haben. Aber sehr oft wird diese Anordnung gegen die Optik verstossen, da, um das Bild in seiner wahren Elevation und nicht verkehrt zu sehen, man genöthigt ist, sich gegen das Licht zu stellen. — Diese Rücksicht ist in sehr vielen Fällen massgebend für die Orientirung der Bilder etc. Wo nicht hieratische oder Etiketten-Vorschriften oder sonstige, an die Bestimmung eines Raumes geknüpfte, Bedingungen dagegen treten, muss das Bild für denjenigen recht stehen, der dasselbe in der besten Beleuchtung sieht, indem er das Licht im Rücken hat.

Hierüber gibt die Galerie d'Apollon im Louvre, das Meisterstück Bérain's, mit der von Lebrun komponirten und ausgeführten herrlichen gewölbten Decke zu interessanten Studien Gelegenheit. Sie hat eigentlich keine andere Bestimmung, als die eines brillanten Corridors, ist sehr lang bei mässiger Breite von etwa 40 Fuss, der Eingang ist an einer der schmalen Seiten, ihm gegenüber, in weiter Distanz ist ein grosses Balkonfenster. Die linke Seite ist ganz mit Fenstern durchbrochen, deren Täfelung mit Arabesken en Camajeu auf Goldgrund von Bérain überaus reich und zugleich mässig und geschmackvoll verziert ist. Gegenüber läuft die Wand, gleichfalls getäfelt, ohne besondere Unterbrechungen, mit Ausnahme einiger reich verzierter Thüren, von Anfang bis zu Ende fort. Sie war ohne Zweifel von jeher bestimmt, Bilder aufzunehmen, und hat keinen Mittelpunkt der Beziehungen. Ihre bistergraue Täfelung ist bis zur Höhe des Lambris mit schönen Arabesken in demselben Stile, wie die der Fenstergetäfel verziert. Sie reicht bis zu dem Gesims, das in kräftiger Entwickelung die vertikale Mauer bekrönt und über welchem das, im Kreissegmente ausgeführte, Tonnengewölbe der Decke beginnt. Auf dem Sims sitzen kolossale Gruppen aus Stucco, die runde Bilderrahmen, gleichfalls aus weissgrauem Stucco, einschliessen. Letztere enthalten in grünlichem Tone ausgeführte Medaillons und sind mit pracht-

vollen Blumen umgeben, gemalt von Baptiste. In den Zwischenräumen dieser Gruppen sind wiederum Bilder von Lebrun und anderen Meistern. Die ganze Decke ist in Bilderfelder getheilt, zwischen denen sich die Rahmen und Friese aus bistergrauem Stucco hindurchziehen. Die Hauptmotive sind durch Gründe und Ornamente von mässiger, in das Braungoldene spielender Haltung verbunden, die das Zwischenglied bilden zwischen dem weisslichen Stucco und den kräftigen Oelbildern, so dass das Ganze einen unvergleichlich harmonischen, kostbaren und blonden Eindruck macht, den der, durch Geschmack gemässigten, Pracht. Ich kenne keinen Raum, der in Beziehung auf allgemeine architektonische Harmonie mit dieser herrlichen Gallerie zu vergleichen wäre. Das Hauptbild der Mitte ist, bei Gelegenheit der Restauration dieses Saales, die unter der Leitung der Herren Duban und Séchan erst vor wenigen Jahren vollendet wurde, von dem Maler Delacroix ausgeführt worden; dieses ist so orientirt, dass der Beschauer vor das Fenster treten und diesem den Rücken zuwenden muss, um es richtig zu sehen — gewiss für diesen Fall die schicklichste Disposition; obgleich die Form der Gallerie dazu einladen mochte, das Bild so zu wenden, dass der, den reich verzierten Korridor durchschreitende, Besucher der Kunstsammlungen des Louvre dasselbe auf seinem Wege en passant richtig sehen und geniessen könne. — Durch die Orientirung, die Delacroix dem Deckenbilde gab, wird das Mittelfeld der Mauerseite der Gallerie zu einem Centralpunkte des Raumes, der, wie schon bemerkt worden ist, eigentlich keinen Selbstzweck verräth, sondern sich als Passage oder als Korridor manifestirt. Der nur erst angedeutete Gedanke würde erst dann sich vollständig aussprechen, wenn, dem herrlichen Delacroix'schen Bilde entsprechend, irgend ein kräftig heraustretendes Monument die Monotonie der langen Wandfläche gerade in der Mitte derselben unterbräche.

Es bietet sich hier die Gelegenheit zur Vertheidigung der reichen Deckenverzierungen und speziell zur Vertheidigung der Deckenbilder; dieselben sind von den Kunstpuritanern und Neugothen mit einer Art von Wuth angefeindet worden, — fast alle Kunsttheoretiker, Kunstkritiker und kunstverständigen Laien haben sich dagegen verschworen, — während bemerkt wird, dass die besten Maler mit grösster Vorliebe und bestem Fleisse gerade diejenigen Aufgaben gelöst haben, die sich an Oertlichkeiten der angedeuteten Art knüpften. So war die Sixtinische Decke das Lieblingswerk und die grösste malerische Leistung des göttlichen Michel Angelo, so erfreute sich Raphael an den Deckengemälden der Farnesina und der Kapelle Chigi; fast alle ersten Maler Italiens

suchten und erreichten ihren höchsten Ruhm in den Plafondbildern und ausgemalten Kuppeln; so Domenichino, Quercino, Guido Reni und Correggio, so auch Titian, Tintoretto und Paul Veronese. Später machte sich Raphael Mengs durch seinen Plafond der Villa Albani zuerst berühmt, und auch unsere Meister der Gegenwart schufen ihr Bestes und Gefeiertestes für die Gewölbe und Decken der Glyptothek und des Louvre. Und diesen Ruf hätten die Plafonds der grossen Meister vor ihren anderen Werken sich nicht erworben und erhalten, wäre nicht zugleich die Vorliebe gerade für diese Bilder im Volke, in der Masse des kunstgeniessenden Publikums vorhanden. Diese Thatsache spricht sich klar aus, den Theorien der Aesthetiker zum Trotze. Ich glaube, dass sich diese Vorliebe der Meister, sowie des unbefangenen Volkes für Plafondbilder mehr aus physiologischen und, wenn man will, aus psychologischen, denn aus materiellen Gründen erklären lasse. Allerdings ist es richtig, dass schon aus Gründen der letzteren Art der Fussboden gar nicht, die Wand sehr selten zu der Aufnahme von Bildern hohen Stiles geeignet ist und noch seltener den gesammelten Genuss solcher Werke gestattet. Seitdem der sogenannte gothische Baustil der Wand, der selbstständigen, nicht statisch oder mechanisch thätigen und dienenden Raumschranke, die Existenz absprach, blieb für die eigentliche Malerei, die sich nur auf derartigen selbstständigen, nicht mechanisch funktionirenden Raumschranken entwickeln kann und darf, kein Feld übrig, ausgenommen die Kappen der Kreuzgewölbe und die durchsichtigen Glaswände der Fenster. Seit der Renaissance ward der Wand wohl zum Theil wieder ihr Recht, allein in viel geringerem Grade bei öffentlichen Monumenten, z. B. bei Kirchen, als in der Wohnhausarchitektur. Erstere gothisiren noch immer in dem Sinne, als die Seitenwände der Schiffe wenig ruhige Flächen bieten, sondern unten von luftigen Bogenstellungen, oben von Tribünen durchbrochen sind oder durch architektonisches Werk zu statisch-dienenden Theilen des architektonischen Gebildes umgestempelt erscheinen. Somit bleiben nur die Zwickel über den Bögen der Hauptschiffe und die Plafonds, Gewölbe und Kuppeln, sowie einzelne Kapellen für die eigentliche Malerei disponibel. In Palästen und profanen öffentlichen Gebäuden aber, besonders in den jetzt so wichtigen Monumenten, die bestimmt sind, Sammlungen zu enthalten, hat die Wandfläche schon im Voraus ihre Bestimmung: sie darf kein Bild sein, da sie bestimmt ist, Bilder oder sonstige Gegenstände der Kunst, der Wissenschaft oder des Luxus an ihr aufzuhängen oder an sie zu lehnen. Manche Ausnahmen können sich darbieten, manche Gelegenheit zeigt sich günstig,

ein Wandgemälde zu vollbringen — aber im Ganzen gerechnet sucht die Malerei nach einem ruhigeren Plätzchen für ungestörtes Schaffen und Wirken. So wird die Kunst schon aus ganz hausbackenen und materialistischen Gründen in den Himmel versetzt, weil man hier unten nichts Sonderliches mit ihr anzufangen weiss, sie nur im Wege ist.

Auch mag sie in ihrem ruhigen Exile sich ihres Daseins erfreuen, das dort oben wenigstens ohne kostspielige Leitern und Gerüste nicht so leicht beunruhiget und gefährdet werden kann. Auch vor dem kurzsichtigen Kennerblick und der Lupe des Aesthetikers ist sie dort einigermassen gesichert: dieser kann ihr nicht jeden Strich bekritteln und ist genöthigt, sie im Ganzen und in der Gesammtintention (wie er es immer soll) zu fassen. Obschon sich dieser Vortheil, Dank den Operngucken und Reichenbach'schen Teleskopen, in praxi illusorisch erweist, beruhigt er doch einigermassen den Künstler, der mit mehr Zuversicht an einem Werke arbeitet, das für eine Distanz berechnet ist, die das mittlere gesunde, unbewaffnete Auge aus materiellen Gründen durchaus innezuhalten gezwungen ist. Augenkranke und Astronomen machen ihm keine Sorgen, denn für die hat er sein Werk nicht berechnet, so wenig wie für die Duckmäuser, die Faulen und die Vornehmen, denen es zu viele Mühe ist, die Nase um einige Grade des Quadranten höher zu tragen, als ihnen die Hochmuthsetikette vorschreibt, die es „grässlich fatiguant" finden, dort hinaufzuschauen, und sich desshalb mit einem kurzen Coup d'œil auf das Bild begnügen, der auch für sie vollkommen hinreicht.

Nichts ist vortheilhafter für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und der gewohnten Sehlinie der Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der menschliche Sehnerv so abgestumpft, dass er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt. Den experimentalen Beweis dafür gibt das allen Künstlern bekannte Phänomen, dass Fernsichten, ein Sonnenuntergang, ein duftiger Gebirgshintergrund unaussprechlich gewinnen und eine Schärfe der Umrisse, eine Farbenglorie annehmen, die sie uns als einer andern Welt, einer höhern Schöpfung, angehörig erscheinen lassen, wenn wir sie verkehrt, etwa durch die Beine hindurch, betrachten. Etwas ganz Analoges kommt den Bildern zu Gute, die mit etwas ungewohnter Haltung des Kopfes angeschaut werden; ganz derselbe Zauber wird durch das Fremdartige der Auffassung über sie ergossen. Ausserdem soll man ein gutes Bild nicht zu lange anglotzen. Du hast mit einer Anschauung genug, die so lange währt, bis der Nacken ermüdet. Hat dieser Zeit

gehabt auszuruhen, so ist das Auge auch wieder empfänglich geworden für Farbenkontraste und richtiges Verhalten der Töne und Formen zu einander.[1] Jeglicher längere Blick endigt nothwendig mit Farben-

[1] Man unterscheidet zweierlei Farbenkontraste, den instantanen und den nachwirkenden. Der erstere macht zwei Farben, die einander berühren oder nahestehen, anders erscheinen, als sie das Auge auffasst, wenn es jede für sich allein betrachtet, und zwar verändert er sie nicht bloss qualitative, sondern auch quantitative, d. h. er macht das Dunkle neben Hellem dunkler, letzteres neben jenem heller erscheinen. So z. B. erscheint Grün neben Violet jenes gelber, dieses röther, als jedes für sich betrachtet; Gelb neben Grün spielt in's Orangefarbene, dieses in's Blaue u. s. w. — Der nachwirkende Kontrast ist ein Reiz, der durch das Sehen einer Farbe der Netzhaut mitgetheilt wird und sich dadurch kund gibt, dass man diejenige Farbe zu sehen glaubt, die möglichst weit von der gesehenen entfernt liegt und den geraden Gegensatz zu ihr bildet. So hinterlässt ein rother Punkt, etwas lange angesehen, in dem weggewandten Auge ein gleichgestaltetes Spektrum von grüner Farbe. Eine Orangekreisfläche hinterlässt ein gleiches Bild von blauer Farbe u. s. w.

Bei langem Anschauen einer vielfarbigen Fläche, deren Effekt nur auf den instantanen Kontrast berechnet ist, fangen die Farben an, die Wirkung des nachwirkenden Kontrastes auf das Auge auszuüben, das somit das Gegentheil der Farben sieht, die auf dem Bilde vorkommen, und diese Eindrücke auf andere Punkte des Bildes überträgt, deren Lokalfarbe sich mit den, von vorhergesehenen Farben herübergeschleppten, Eindrücken im Auge vermischt. Solcherweise entsteht der gemischte Kontrast, der zuweilen sehr komponirt ausfallen kann und zuletzt Alles grau erscheinen lässt. Hätte man z. B. eine Zeit lang Roth angesehen und blickte hernach auf Blau, so würde das grüne Spektrum im Auge sich mit dem Blau vermischen und es entstünde ein tieferes Grünblau. Hätte das Auge vorher Orange gesehen und es fiele hierauf auf Gelb, so würde dieses grün erscheinen, das Roth aber würde durch die Nachwirkung des Orange violet u. s. w.

Hieraus erklärt sich der Nachtheil, den das lange, unausgesetzte Anschauen eines Bildes für den Genuss und das Verständniss desselben haben muss; hieraus erklärt sich zugleich das Phänomen, worauf in dem Texte hingewiesen worden, dass ein ungewohntes Sehen die Farben und Töne eines Gegenstandes schärfer und reiner erscheinen lasse. Die Ursache liegt darin, dass die Netzhaut das Bild des Gegenstandes auf Punkten in Empfang nimmt, die noch nicht fatiguirt sind und somit die reinen, richtigen Nuancen statt der durch gemischten Kontrast getrübten sieht.

Der wundervolle Orangeschimmer, den die Ferne und der untere Horizont einer Weitsicht annimmt, wenn man sie verkehrt durch die Beine besieht, erklärt sich nach dem Gesetze des gemischten Kontrastes noch bestimmter dadurch, dass die untere Hälfte der Netzhaut, durch das Blau des oberen Himmels übersättigt, für Orange disponirt wird, während gleichzeitig die obere Hälfte der Netzhaut durch das duftige Orange der Horizontnähe ein blaues Spektrum in sich aufnimmt. Nun stelle ich mich plötzlich überkopfs, so dass das Spektrum in der unteren Hälfte der Netzhaut, welches orangefarben ist, plötzlich mit der orangefarbenen Horizontlinie zusammenfällt und das blaue Spektrum der oberen Hälfte derselben gleichzeitig mit dem Blau des Zeniths

konfusion. In Folge der Wirkungen des sogenannten gemischten Kontrastes der Farben erscheint das Ganze wie mit einem gemeinsamen schmutzigen Tone überzogen.

Dieselben Gründe, die für Deckengemälde sprechen, rechtfertigen zugleich das Prinzip, der Decke das Maximum des Reichthumes zuzuwenden, welches der dekorirte Raum seiner Bestimmung nach gestattet: sie in dieser Hinsicht das ganze übrige Dekorationswerk beherrschen zu lassen, versteht sich unter Berücksichtigung der Gesetze der Proportionalität in Verhältnissen und Farben, welches verlangt, dass die Decke auch das Duftige, das Leichtere, das Getragene, das Schwebende sei. Der Begriff des frei Schwebenden ist unabänderlich an den Begriff des horizontalen Deckenwerkes und jeglicher anderen Bedeckung eines Raumes geknüpft, und je deutlicher, organischer dieser Begriff an ihm sich darlegt, desto mehr nähert sich die Ausführung ihrem Ideale. Diese Auffassung hindert indessen keineswegs die Koncentration des Schmuckes an der Decke, der mitunter mit sehr einfacher Behandlung der Wände und Fussböden sich vereinigen lässt, so dass der Glanz der unerreichbaren Decke gleichsam für den strengen Ernst und die Nüchternheit der nächsten Umgebung entschädigt und dieser sogar durch seinen Reflex eine Art von Bedeutung und festlicher Weihe mittheilt. Ich habe während meiner baulichen Praxis in diesem Sinne Manches, und nicht ganz ohne Glück, gewagt.

Wenn ich hier der Deckendekoration im Allgemeinen und der Anwendung historischer Bilder auf den Flächen der oberen Raumabschlüsse das Wort spreche und dabei den Einwand des unbequemen Sehens, der gegen sie gemacht wird, bekämpfe, so folgere ich nun zugleich aus der Bedeutung, die ich der Decke, als dekorativem Hauptmoment, beilege, die Nothwendigkeit des Innehaltens eines bestimmten, durch die physische Beschaffenheit des Menschen und besonders durch das Organ des Sehens schon materiell vorgeschriebenen Masses der Deckenhöhe, besonders in ihrem Verhalten zu dem Standpunkte, welcher den Sehwinkel bestimmt, unter dem wenigstens ein Theil der Decke nicht zu unbequem übersehbar wird. Ich verwerfe somit in umgekehrter Anwendung der Gründe, die man gegen Deckengemälde geltend

kongruirt. Hieraus folgt nothwendig ein tieferes und schöneres Blau für den Zenith und ein reineres Orange für den Horizont, sowie eine schärfere Sonderung zwischen beiden Extremen, die somit, genau genommen, unwahr ist. Aber was ist Wahrheit? — vorzüglich in der Welt der Farben, wo Alles auf Täuschung und Schein beruht?

macht, die übermässig hohen und schlanken räumlichen Verhältnisse, besonders bei nicht genügender Entwicklung des Raumes nach seiner Länge. Sie sind aus einer falschen und einseitigen architektonischen oder vielmehr konstruktiven Theorie hervorgegangen und werden nun mit noch falscherer Sentimentalität für das Werk und den erhabensten, ja alleinig statthaften, Ausdruck echt christlich-germanischer Glaubensinnigkeit ausgegeben.

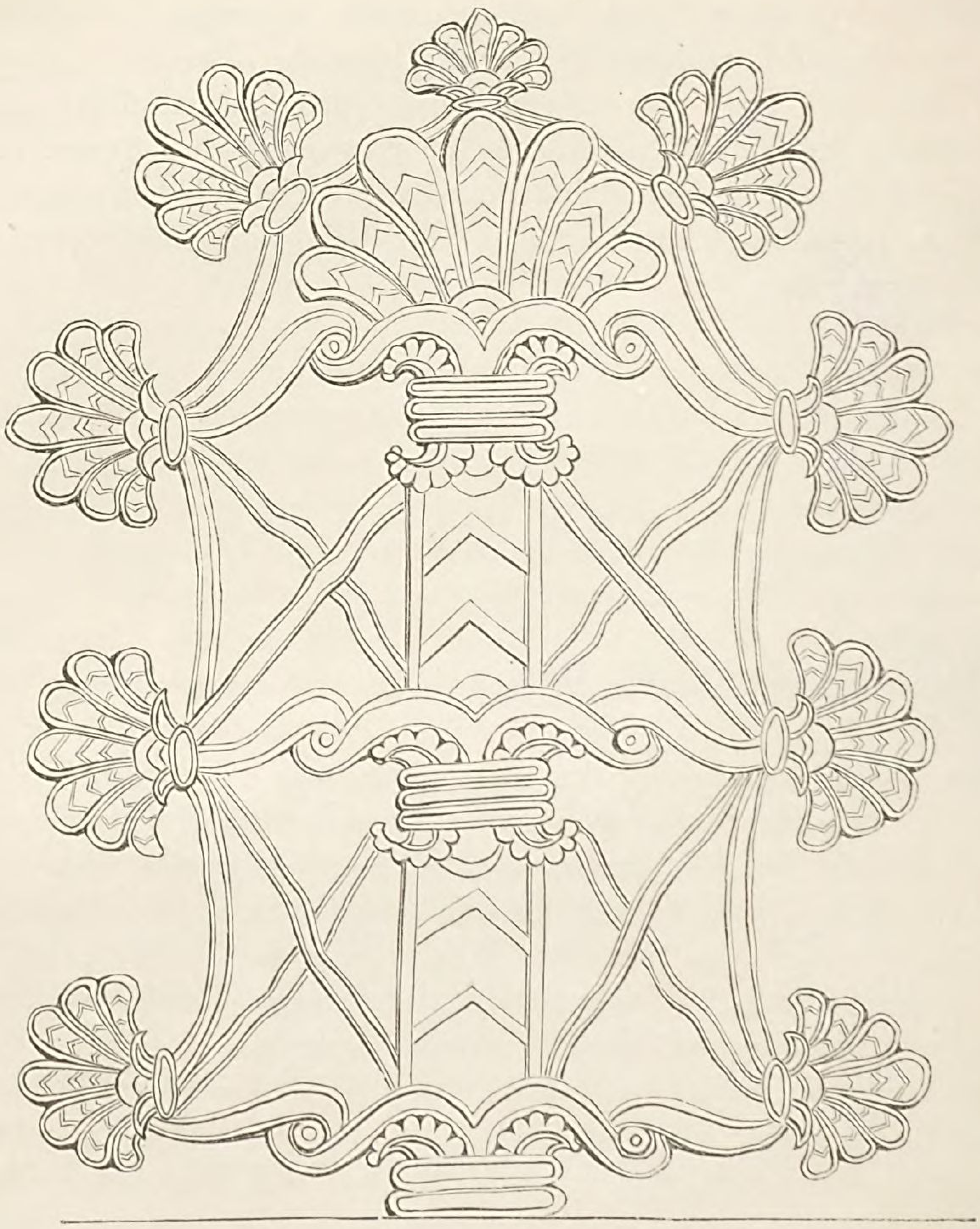
§. 19.

Die Naht.

Struktive Bedeutung der Naht.

Die Unscheinbarkeit der Ueberschrift dieses Artikels darf über die Bedeutung seines Gegenstandes in kunst-stilistischer Beziehung nicht täuschen. Die Naht ist ein Nothbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verbinden und der, ursprünglich auf Gewänder und Decken angewendet, durch uralte Begriffsverknüpfung und selbst sprachgebräuchlich das allgemeine Analogon und Symbol jeder Zusammenfügung ursprünglich getheilter Oberflächen zu einem festen Zusammenhange geworden ist. In der Naht tritt ein wichtigstes und erstes Axiom der Kunst-Praxis in ihrem einfachsten, ursprünglichsten und zugleich verständlichsten Ausdrucke auf, — das Gesetz nämlich, aus der Noth eine Tugend zu machen,[1] welches uns lehrt, dasjenige, was wegen der Unzuläng-

[1] Es dürfte der Worttausch, den ich mir hier erlaubt habe, leicht spielend und bedeutungslos erscheinen, und in der That wage ich nicht, die Worte Naht und Noth als etymologisch und grundbegrifflich verwandt zu bezeichnen, — obschon eine Ideenverknüpfung ganz ähnlicher Art, nämlich zwischen Naht und Knoten (lat. nodus, nexus, franz. nœud, engl. knot) zwischen der fesselnden ἀναγκὴ und der unentwirrbaren Verschlingung, die wiederum nur die Noth zerhaut, die sich nach verschiedenen Richtungen hin verfolgen lässt, wohl schwerlich bloss aus zufälliger Aehnlichkeit der beiden Wörter, woran sie haftet, hervorgeht. — Erst nachdem ich dieses geschrieben, fand ich in Dr. Albert Höfer's sprachwissenschaftlichen Untersuchungen S. 223 folgende Stelle, die meine Vermuthungen über den Zusammenhang der in dem Text berührten Begriffe und Worte bestätigt: „Es schliessen sich hier auf den ersten Blick und unabweisbar eine Anzahl Worte an, die sich am fügsamsten um die Wurzelform noc vereinigen, lat. neo = nec-o? nexus, necessitas (conf. λάγχος,



Assyrisches Pflanzengeschlinge. (S. Seite 79.)

lichkeit des Stoffes und der Mittel, die uns zu dessen Bewältigung zu Gebote stehen, naturgemäss Stückwerk ist und sein muss, auch nicht

capesso, cap), die Verbundenheit, Folge, Zwang; nectere, νέω, νήθω, deutsch nähen, althochdeutsch nahen (suere), neudeutsch neigen, sanskrit nah, womit natha zu vereinigen ist. Die Begriffe Vereinigung, Fügung, Nähe liegen in diesen und den obgenannten Wörtern sehr deutlich vor. Nanc-isci und nahe, nach stehen ihnen auch formell zu nahe, als dass man nicht eine grosse, tiefwurzelnde Verzweigung anzunehmen berechtigt sein sollte." — Nach Grimm sind νέω und ἀναγκή verwandt. Vergl. Grimm's deutsche Grammatik und Diefenbach's Wörterbuch der gothischen Sprache.

anders erscheinen lassen zu wollen, sondern vielmehr das ursprünglich Getheilte durch das ausdrückliche und absichtsvolle Hervorheben seiner Verknüpfung und Verschlingung zu einem gemeinsamen Zwecke nicht als Eines und Ungetheiltes, wohl aber um so sprechender als Einheitliches und zu Einem Verbundenes zu charakterisiren.

Es ist staunenswürdig, mit wie richtigem Takte der durch tellurische Fesseln an das Gesetz der Nothwendigkeit gebundene und mehr willkürlos schaffende Halbwilde (sei dieser Zustand nun ursprünglich oder Folge der Verwilderung, gleichviel, denn die Kunstgeschichte zeigt, dass in dieser Beziehung der Anfang und das Ende der Civilisation einander berühren) auch hierin das Stilgesetz erkennt und wie seine ganze Kunsttheorie und Praxis so zu sagen auf diesem Motive, verbunden mit wenigen anderen damit verwandten Motiven, beruht. Wir bewundern die Kunst und den Geschmack, womit die Irokesen und sonstigen Tribus Nordamerika's ihre Dachsfelle und Rehhäute mit Federn, Darmsaiten, Thiersehnen oder auch mit gesponnenen Fäden zusammenzunähen wissen, und wie aus dieser Flickerei ein geschmackvolles buntes Stickwerk, ein Ornamentationsprinzip hervorging, welches gleichsam die Basis einer eigenthümlichen, leider im Keime erstickten Kunstentwicklung bildet. Gleiches rühmten die Römer und byzantinischen Griechen von unseren „barbarischen" deutschen Vätern, die uns in unserer Jugendzeit lächerlicherweise als in rohe Felle gewickelte Wilde geschildert worden sind. Sie waren in der Kunst der Pelzbereitung, des Gerbens, und besonders des Stickens und Besetzens der gegerbten Pelze so geschickt, dass ihre Lederwaaren, besonders die Rennthierkoller, renones, schon im III. und IV. Jahrhundert die fashionable Wintertracht der vornehmen Römer wurden, so dass gegen Ende des IV. Jahrhunderts, unter Kaiser Honorius, ein Luxusgesetz erlassen werden musste, welches das Tragen der reichgestickten fremden Pelztrachten bei schweren Strafen verbot, damit nicht die gothische Mode die Vorläuferin der gothischen Herrschaft werde. Die Verzierungen an diesen Pelzen, deren haarichte Seite nach innen gekehrt war und nur an den Säumen und Verbrämungen sichtbar wurde, waren aus der kunstfertigen Ausbildung der Nahtstickerei hervorgegangen. Man setzte zwischen die Haupttheile des Pelzes zur besseren Hervorhebung der Naht lebhafter gefärbtes, rothes oder blaues und grünes Leder, auch wohl buntschillernde Fischhäute, wenn anders Tacitus richtig verstanden wird, und diese Streifen wurden mit zierlicher Schnörkelstickerei eingesetzt, ganz nach kanadischer Weise und so, wie sie sich an den uns bekannteren russischen Pelzstiefeln zeigt, die in der That sehr lehrreiche und

schöne Specimina der in Rede stehenden, für die Theorie des Stiles so interessanten, Kunsttechnik sind. Es bedarf, wenigstens an dieser Stelle, keiner weiteren Durchführung, wie die Nahtstickerei bei allen Völkern des Ostens und überall, wo sich noch eine gewisse Ursprünglichkeit und Naivetät der Volksindustrie kund gibt, zwar auf die verschiedenste



Schlangengewirr an der Aegis der Athene; Museum zu Dresden. (S. Seite 78.)

Weise, jedoch dem Prinzipe nach gleichmässig geübt wird und die eigentliche materielle Basis der gesammten Flächenornamentik bildet.

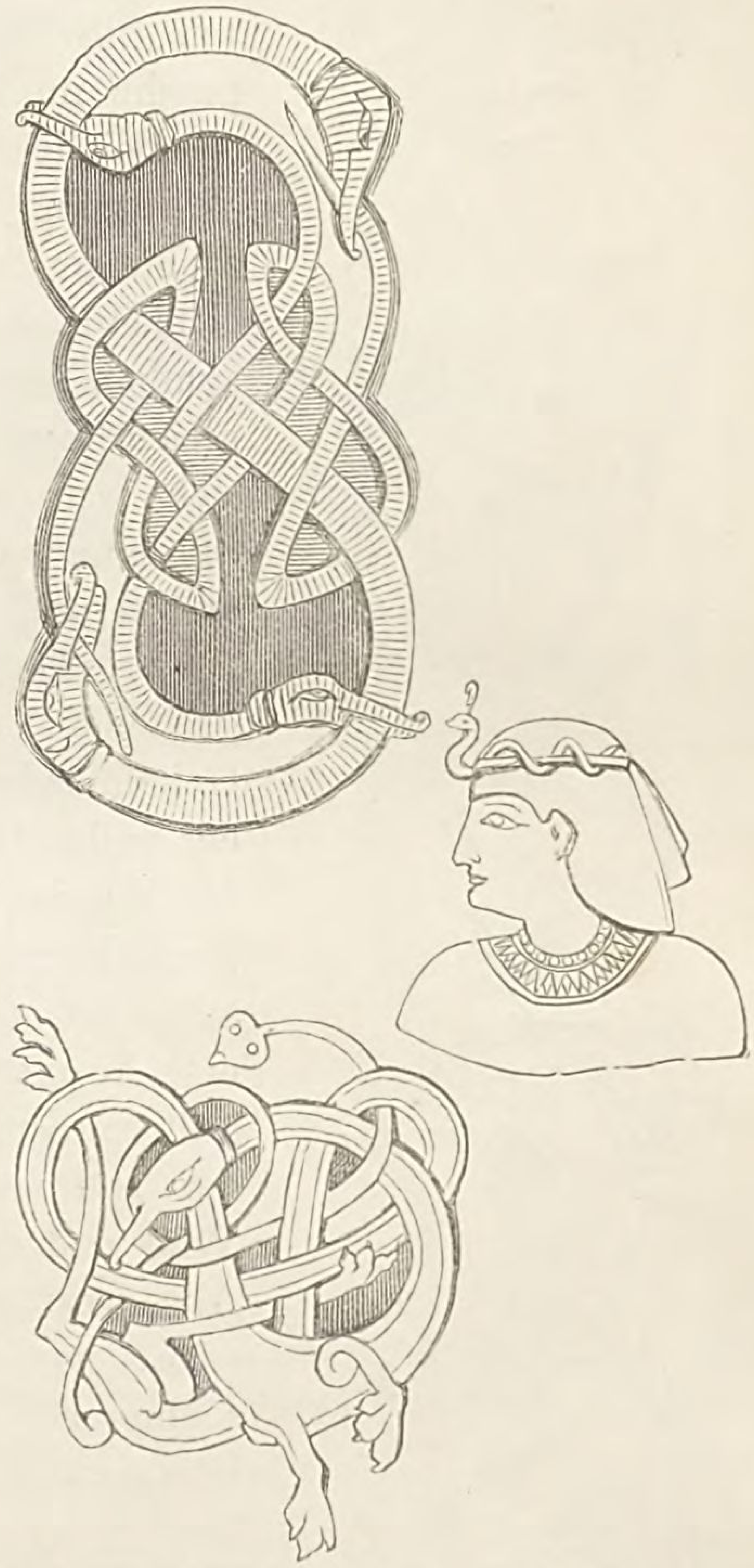
Wie sehr das Prinzip des offenkundigen Bekennens der stofflichen Zusammensetzung im Bekleidungswesen[1] auch im Alterthume Gel-

[1] Dem Ausdrucke Bekleidungswesen lege ich, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, einen sehr ausgedehnten, mit meinen Ideen über antike Kunst im Allgemeinen auf das Engste zusammenhängenden, Sinn bei.

tung hatte, darüber geben uns die assyrischen Basreliefs, die Malereien der ägyptischen Monumente, und vor allen die hellenischen und etruskisch-italischen Vasenbilder, zunächst in Beziehung auf Bekleidung im engeren Sinne des Wortes, d. h. auf Kostüm, Kleidertracht und Draperie, un-



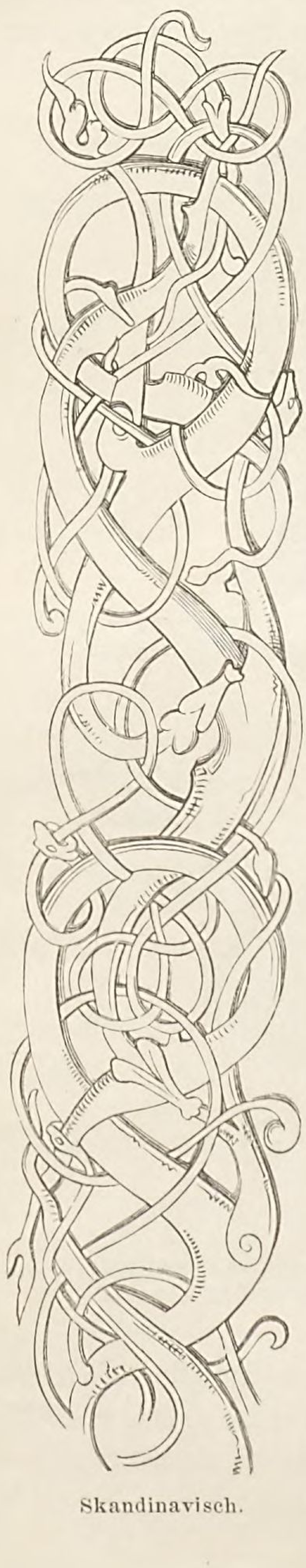
Der Caduceus des Hermes als Knoten und Handelssymbol.



Irische und frankosächsische Schlangengewirre; die Aspis der Aegypter.

zählige und höchst interessante Nachweise. — Dass dasselbe wiederum keine Anwendung fand und absichtlich verleugnet wurde, sobald die Unzulänglichkeit des Materiales oder der Mittel es nöthig machte, etwas aus Stücken zusammenzusetzen, was durch eine gemeinsame Bekleidung for-

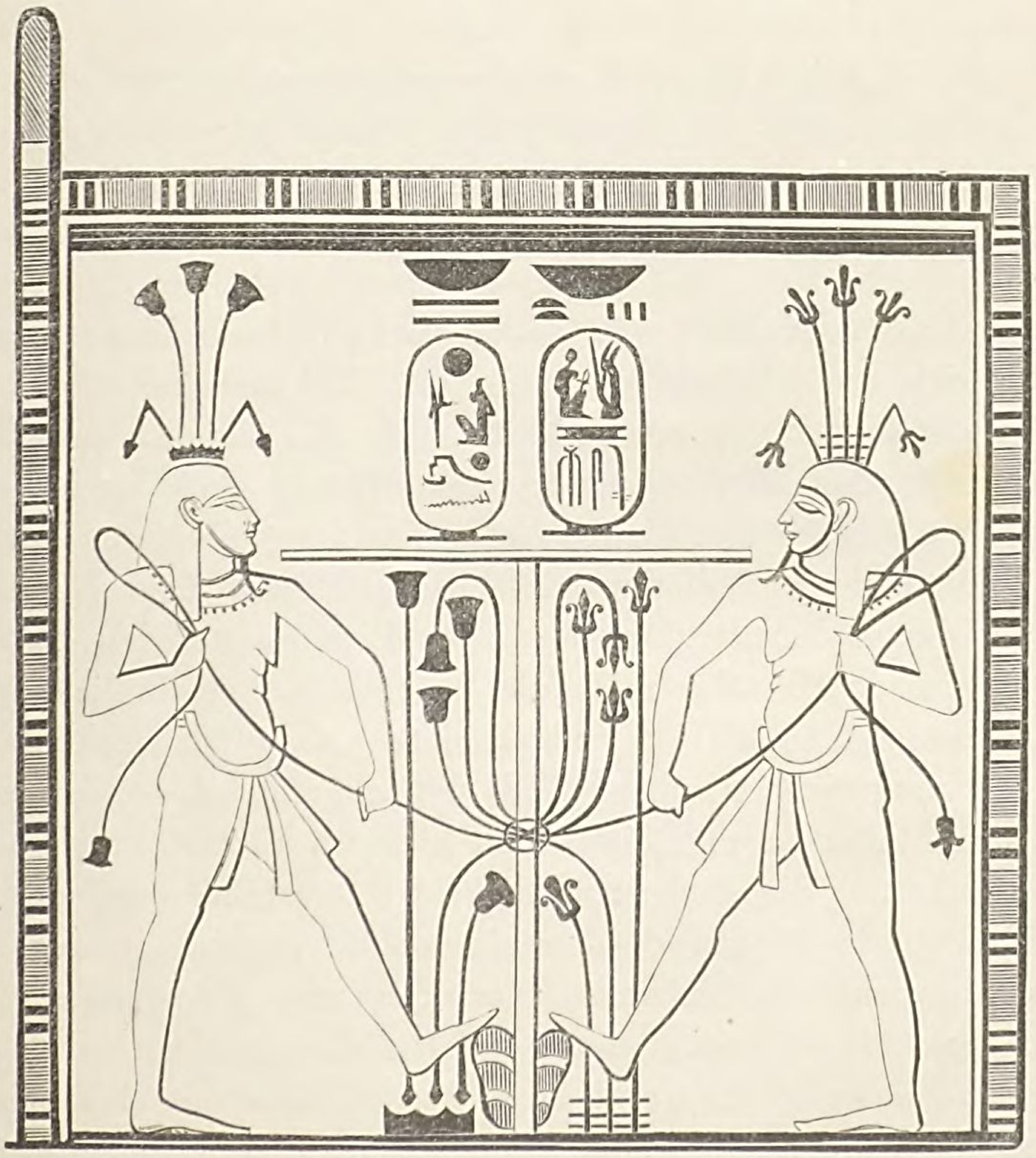
mell nicht als Einheitliches, sondern als Eines zu charakterisiren war, lässt sich dann zugleich folgerichtig aus dem Vorhergehenden ableiten und durch nicht minder deutlich sprechende Nachweise, welche die antike Kunst und überhaupt jede gute Kunstperiode in Menge bietet, erhärten. (S. hierüber das nächste Hauptstück und passim im Laufe des Werkes.)



Skandinavisch.

Bei der gleichsam urweltlichen Geltung und Bedeutung des bindenden und verknüpfenden Momentes, wodurch zwei oder mehrere Flächenelemente zu Einem verbunden werden, als Kunstsymbol, ist es nicht zu verwundern, dass es zugleich mystisch-religiöse Bedeutung erhielt, die sich stets und überall an derartige Ueberlieferungen aus den ältesten Anfängen der Civilisation knüpft und das sicherste Erkennungszeichen für sie ist. Doch unter ihnen ist keine von so tiefgreifender und zugleich allgemein verbreiteter Geheimbedeutung, wie der mystische Knoten, der nodus Herculeus, die Schleife, das Labyrinth, die Masche, oder unter welcher verwandten anderen Form und Benennung dieses Zeichen sonst auftreten mag. Es ist in allen theogonischen und kosmogonischen Systemen das gemeinsam gültige Symbol der Urverkettung der Dinge, der Nothwendigkeit, — die älter ist, als die Welt und die Götter, die Alles fügt und über Alles verfügt. Der heilige Fitz ist das Chaos selbst, das verwickelte, üppige, sich selbst verschlingende Schlangengewirr, aus welchem alle ornamentalen Formen, die „struktiv thätigen“, hervorgingen, in welches sie, nach vollendetem Kreislaufe der Civilisation, unabänderlich zurückkehrten. Wir begegnen ihm daher in vollstem Wucher und zwar fast immer gleich oder doch im Wesentlichen sehr nahe verwandt, am Beginne und am Schlusse jeder grossen Gesellschaftsexistenz; auch selbst Formen, die aus seiner veredelten Auffassung hervorgegangen sind, finden

sich in auffallendster Aehnlichkeit bei Völkern, die nicht die geringste Gemeinschaft oder Stammverwandtschaft mit einander zu haben scheinen, — und doch, wenn etwas für das Dogma eines gemeinsamen Ursprunges aller Nationen spricht, so ist es die Gemeinschaft dieser und einiger ihm verwandter Traditionen und ihre gleiche Bedeutung bei allen, als Kunstsymbol, sowie in mystisch-religiöser Beziehung. — Ich habe einige Bei-



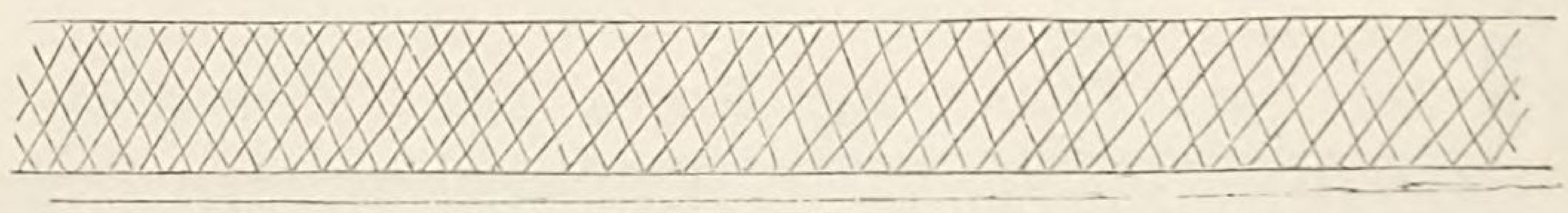
Aegyptisches Pflanzengeschlinge.

spiele derartiger Symbole, den verschiedensten Zeitaltern und den einander fremdesten Nationen angehörig, soweit sie mir gerade zur Verfügung standen, zusammengestellt, zu kürzester Erläuterung meiner Vermuthung, dass die Gemeinschaftlichkeit eines natürlichen und daher überall nothwendig gleichen Ausgangspunktes der Technik zu der Erklärung der merkwürdigen formellen Uebereinstimmung dieser Symbole bei allen Völkern nicht ausreicht.

§. 20.

Die Naht als Kunstsymbol.

Die Naht ist von dem oben besprochenen Bande struktiv und prinzipiell verschieden. Die Naht wirkt nach der Breite ihrer Ausdehnung, das Band wirkt nach der Länge.



Kreuzstiche aus assyrischen Gewändern.

Es findet in der Naht eine Wechselwirkung von Links nach Rechts statt, die sich am einfachsten durch ein Zickzack oder ein doppeltes Zickzack darstellen lässt, eine Darstellung, die zugleich mit dem technischen Mittel, das in Anwendung kommt, wo genäht wird, übereinstimmt. Ich übergehe hier die mannigfachen ausgebildeteren Formen und Muster, die theils aus diesem einfachsten Motive hervorgehen, theils unabhängig davon den struktiv-formellen Begriff, um den es sich hier handelt, in einfacherer oder reicherer Komposition versinnlichen, da sich in dem nächsten Kapitel Gelegenheit bietet, darauf zurückzukommen. [1] Eine Bemerkung jedoch, betreffend die allgemeinste Stilgerechtigkeit dieser ornamentalen Formen, ist schon hier am Platze, nämlich dass sie sich direkt nur auf die Einheiten, die sie zu verbinden haben, beziehen dürfen. Der erste Eindruck, den sie machen, muss immer derjenige sein, dass sie verketten, hin und her wirken, zusammengreifen, schürzen, hefteln und was immer sonst thun, welches diesem Verwandtes aus dem Grundbegriffe hervorgeht, wobei diese Funktion es mit sich bringt, dass das dienende ornamentale Element auch dem Wesen und der Tendenz zunächst des Verbundenen und Zusammengehefteltten entspreche, woraus dann endlich gefolgert wird, dass es auch auf das von dem Zusammengehefteltten Umkleidete und dadurch als Einheitliches und als letzter Bezug sich kund gebende, hinweise und ihm zur näheren Charakteristik diene.

[1] Die Naht in ihrer dekorativen Ausbildung führte noch spät, im Mittelalter, zu der Erfindung der schönen textilen Kunstindustrie, aus welcher die zierlich durchbrochenen Spitzen und Blonden hervorgingen, ein Schmuck, der, wie es scheint, den Alten unbekannt geblieben war. Siehe unten in den Paragraphen über das Technische.

Der beste Ausdruck dafür sind aber, ausser jenen der Technik entnommenen Typen, die schon in ihrem einfachsten Auftreten bezeichnet wurden, gewisse der Natur entlehnte Symbole, deren letztere eine ziemliche Fülle darbietet und die durch unmittelbarste Ideenverknüpfung in uns die Empfindung oder das Bewusstsein erwecken, dass diese verkettenden Glieder ihren Funktionen in jeder Beziehung gewachsen sind.

In ornamental-stilistischer Uebersetzung in das Stoffliche werden solche der Natur entlehnte Symbole, z. B. das Rankenwerk der Schlingpflanze, die klammernden Organe der Rebe oder des Helyx, das Netzwerk der Melone, die Krallen und Klauen der Thiere, die Rachen der Bestien und andere dergleichen, die Motive zu ornamentalem Schmucke geben, dem nach der Wahl derselben und ihrer einfacheren oder reicheren, ernsteren oder leichteren Durchführung in Form und Farbe jede beliebige, den nächsten und den letzten Beziehungen entsprechende, Sonderstimmung gegeben werden kann.

Es ergibt sich zugleich aus der struktiven Abhängigkeit und funktionellen Bestimmung dieser Motive, dass sie die Grenzen des eurhythmisch geregelten Ornamentes nicht überschreiten dürfen und der höheren Tendenzsymbolik kein Feld bieten, da diese sich, wie bereits in der Einleitung dieses Buches dargelegt worden ist, nur auf neutralem, nicht technisch und struktiv funktionirendem Boden entfalten kann und soll. — Wenn das Gesagte hier ganz besondere Anwendung findet, so ist es doch überhaupt und allgemein gültig für alle ähnlich struktiv funktionirenden Theile einer künstlerisch behandelten Form. Das Gesetz, um welches es sich handelt, ist ein Grundgesetz des Stiles und tritt hier in der textilen Kunst nur in grösster Ursprünglichkeit und Einfachheit hervor, wesshalb hier der Ort war, besonders darauf hinzuweisen.

Schon in dem nächsten Abschnitte wird es nöthig werden, zu zeigen, wie dieselben ornamentalen Formen, die hier von dem Prozesse des Nähens, Heftelns, Verknüpfens u. dergl. abgeleitet wurden, auch auf andere, der Bekleidungskunst nur entfernt oder gar nicht verwandte Werke des Kunstfleisses übertragen werden und wie dabei naturalistisches Nachahmen und tendenziöse Kunst zu vermeiden, konventionelle und chimärisch-ornamentale Behandlung des Thema's Bedingung ist; — theils wegen der Nothwendigkeit des möglichst ungetrübten Hervortretens der technischen Funktion, die hier ihren Ausdruck finden soll, theils wegen des Gegensatzes, der zwischen dem struktiv-dienenden Kunstgebilde, das keine unmittelbaren Ideenverknüpfungen gestattet, die von dem rein technischen Sinne des gewählten Ornamentes ableiten könnten, und der tendenziösen

Kunst, die mit der Struktur und technischen Zusammensetzung des Werkes nichts gemein hat, obwaltet. Wie sehr z. B. der strengere dorische Stil darauf bedacht war, jegliche Seitenidee zu entfernen, die bei ornamentaler Benützung gewisser Naturformen aufsteigen und sich in dasjenige, was zu bezeichnen war, mischen konnte, ergibt sich aus den gemalten Blätterreihungen des dorischen Kymation, die durchaus an kein besonderes Blatt erinnern, auch in den Farben rein konventionell und möglichst von der Wirklichkeit entfernt behandelt sind; sie geben nur, was sie sollen, den Begriff des organisch-elastischen inneren Widerstandes des Pflanzenlebens überhaupt gegen die leblose Schwerkraft. Das Weitere darüber später. —

Mit der Naht ist die Niethe sprachlich und begrifflich nahe verwandt. Die Niethe wurde somit gleichfalls selbstverständliches Symbol für den Begriff, um den es sich hier handelt. Vielleicht ist der Nagelkopf, der auf der Flächendekoration als Rosette erscheint, ein aus dem sekundären metallotechnischen auf das eigentliche textile Bekleidungswesen später übertragenes dekoratives Motiv, das jedoch auch in letzterem schon als Knopf oder Nestel seine vielleicht ursprünglichere Entstehung haben konnte. Das Nesteln der zu verbindenden Theile der Gewänder durch Knöpfe war ein dorischer Gebrauch, der den früher auch bei den Hellenen üblichen Reichthum der gestickten Nähte im Bekleidungswesen verdrängte.

§. 21.

Gegensatz zwischen Naht und Band in Beziehung auf ihnen zu gebende Richtung.

Der Gegensatz zwischen der Naht und dem Bande (die beide in ihrer Grundform insofern identisch sind, als sie langgestreckte, der Linie sich annähernde, Streifen bilden) spricht sich nicht einzig und allein aus in dem Unterschiede ihrer formell-dekorativen Behandlung; fast noch wichtiger ist es, darauf hinzuweisen, dass sie fast immer gegensätzlich zu einander auch insofern stehen, dass die Bänder die Axe der proportionalen Entwicklung einer Form rechtwinklicht und zwar ringförmig durchschneiden, die Nähte dagegen in der Regel parallel mit der proportionalen Axe der Figur herunterlaufen. Diese sind daher für des Umkleideten Proportion indifferent, wenigstens insoweit sie die proportionale Gliederung nicht bezeichnen, desto mehr sind sie geeignet, die Symmetrie der Gestalt zu stören oder zu heben, und insofern auch in der Distribution den Gesetzen der Symmetrie unterworfen.

Die Griechen, die ihre Kleider heftelten und in der Blüthezeit ihres eigentlichen Hellenenthumes die gestickten Gewänder ihrer asiatischen und thrakischen Nachbarn nur auf der Bühne und als Tracht für Flötenbläser, Kitharöden, Tänzerinnen und Hetären kannten, für sich aber als barbarischen Schmuck verschmähten, vermieden sorgfältig jeden horizontalen, den Körper oder Theile desselben der Quere nach durchschneidenden, d. h. ringförmig umgebenden Kleideransatz, und es fällt nicht schwer, den Nachweis zu liefern, dass dieses aus richtigem Stilgefühle unterblieb, so auch, dass Moden und Trachten, die gegen das ausgesprochene Prinzip verstossen, wie z. B. die Sitte des Anheftelns des Haut de Chausse an das Pourpoint und das Herausziehen des Hemdes durch die breiten offenen Schlitze zwischen beiden Oberkleidern (eine Mode des siebzehnten Jahrhunderts, die aus Holland herrührt) vor der Kritik des guten Geschmackes nicht bestehen können. Das Gleiche gilt von den unpassend angebrachten, die Proportionen des Unterkörpers und der Beine vernichtenden Falbelnähten unserer Damen.

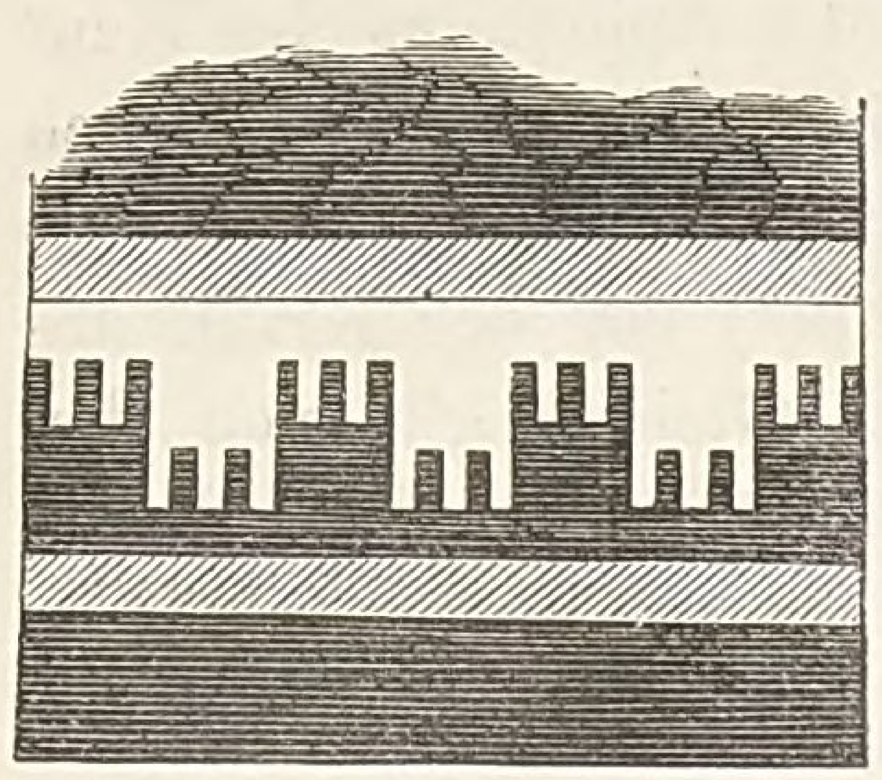
Dasselbe Gesetz der Aesthetik, wonach jede Gewandstückelung der proportionalen Entwicklung zu folgen, nicht sie zu durchschneiden hat, verbietet zugleich die Theilung der Flaggen und Fahnen in vertikale, buntabwechselnde Lappen, deren Ungeschmack schon früher gerügt worden ist. In diesem Beispiele zeigt sich das Stilgesetz zugleich als praktisch und materiell zweckgemäss, weil der Wind dergleichen vertikale Verbindungen sehr leicht trennt.

Ganz anders, wie gesagt, verhält es sich mit den Band- und Ringzierden, die ihrer Natur nach proportionalisch, nicht symmetrisch sind, und den Gesetzen der Proportionalität gemäss geordnet werden. Sie sind nicht Theile der Bekleidung, noch stehen sie mit diesen Theilen als Zwischenglieder in irgendwelcher Beziehung, sondern sie sind in einigen Fällen Zwischenglieder zwischen dem Kleide als G a n z e s und dem Bekleideten, die Verbindungsmomente beider, wie z. B. der Gürtel, die schöne Ringzierde des Leibes, das faltige Gewand als Ganzes an den Körper befestigt. In andern Fällen sind sie gänzlich unabhängig von der Bekleidung und dienen als reine Symbole einer proportionalen Gliederung. (Vergleiche hierüber was in der Vorrede über die Bedingungen des formell Schönen und den Schmuck gesagt worden ist, wie auch den Aufsatz über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol von G. Semper. Zürich 1856.)

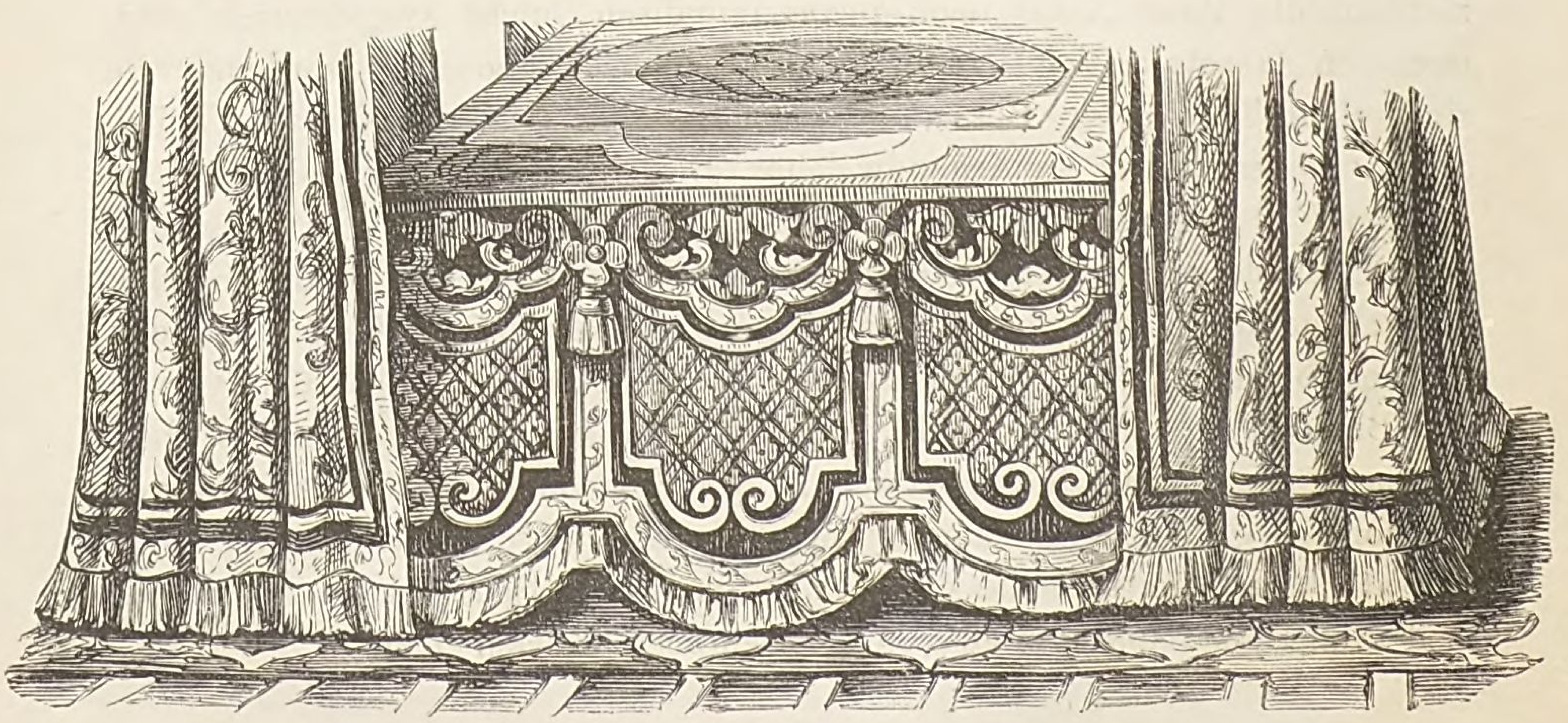
§. 22.

Der Saum, ein Mittel zwischen Naht und Band.

Die beiden, einander in mancher Beziehung oppositionellen, Momente des Bandes und der Naht vermitteln einander in dem Saume, der beides zugleich ist, und, wenigstens nach einer Seite hin, nach seiner Breitenausdehnung fungirt, während er als Einfassung zugleich der Länge nach als Band wirkt. Der Saum muss also konsequenter Weise in ornamentaler Beziehung, sowie mit Rücksicht auf Proportionalität und Symmetrie das Mittel halten zwischen Band und Naht oder vielmehr die Tendenzen beider ausdrücken. Ueber die ornamentale Behandlung des Saumes wurde bereits oben mehreres bemerkt, worauf hier Bezug zu nehmen ist. Der zweiten Anforderung genügt der Saum dadurch, dass er das Kleid, das Gewand, die Decke oder was immer dem Verwandtes rings umher umrahmt und als Rahmen dem Gesetze der planimetrischen Regelmässigkeit Genüge leistet, indem die Einheiten oder Glieder, woraus er besteht, sich um das Umrahmte als alleiniges Beziehungscentrum eurhythmisch ordnen. Um Wieder-



Dreischlitze als Umränderung eines Mosaikfussbodens.



Ueberhang im Stile Ludwigs XIV.

holungen zu vermeiden, wird hier auf dasjenige verwiesen, was die Vorrede über den ästhetischen Begriff regelmässig und dessen Beziehungen zu Proportionalität und Symmetrie enthält. Dem Rahmen schliessen sich (jedoch nur an zweien seiner Seiten, die das Oben und Unten bezeichnen) die gleichfalls bereits erwähnten Schlussformen der Decke an, die obern Bekrönungsfalbeln und die untern, die Schwerkraft versinnlichenden ausgezackten oder betroddelten Vielschlitze.

Diese letztern dienen auch als Ueberhänge sehr häufig zugleich zu der reichern Symbolik des obern Abschlusses der Decke u. dergl., jedoch niemals stilgerecht ohne Hinzufügung der endlich bekrönenden aufrechtstehenden Falbel als Aufsatz oder irgend eines anderen abschliessenden Symboles.

Viertes Hauptstück. Textile Kunst.

B. Technisch-Historisches.

§. 23.

Einleitung.

Es ist gewiss eine der schwierigsten Aufgaben, die textilen Künste auf ihrem Entwickelungsgange technologisch-historisch zu verfolgen, selbst wenn man sich darauf beschränkt, sie nur in ihrem nähern und entferntern Verhalten zu der Baukunst zu berücksichtigen.

Zuerst ist kein Stoff vergänglicher als das Gewebe; — dennoch würden wir noch eine ziemliche Auswahl alter Stoffe, namentlich alter Teppiche besitzen, wäre der Geist des Sammelns, der die Erhaltung oder doch die Zutageförderung so vieler Alterthümer der verschiedenen andern Zweige der Technik vermittelte, nicht zu spät darauf verfallen, den textilen Künsten sich zuzuwenden. Wir besitzen schon lange schön geordnete und ziemlich vollständige Sammlungen keramischer Produkte, durch welche es möglich wurde, eine technisch-historische Uebersicht dieser Kunst zu begründen, welches Verdienst vorzüglich den beiden Schöpfern des musée céramique zu Sèvres, den Herren Brongniart und Riocreux zukommt. Auch für Metallarbeiten, Goldschmiedarbeiten, Möbel und dergleichen gibt es fast in allen Hauptstädten Europa's lehrreiche

Sammlungen; aber die trotz der Vergänglichkeit des Stoffes noch immer ziemlich zahlreichen überall zerstreuten Ueberreste textiler Produkte wurden erst in der neuesten Zeit Gegenstand der Aufmerksamkeit; der Verfasser glaubt, unter den Ersten auf die Bedeutung eines technisch-historisch wohlgeordneten textilen Museums und den Nutzen, den dasselbe für das Studium der Künste im Allgemeinen und besonders für die in Rede stehende Industrie haben müsse, hingewiesen zu haben. [1] Seitdem sind in der That mehrere derartige Institute entstanden oder im Werden begriffen. Manches andere ist in Mischsammlungen zwischen anderen Kunstgegenständen zerstreut und vieles liegt noch in den Inventarien der Kirchen und Klöster begraben. Eine besonders durch die Vereinigung der schönsten orientalischen Stoffe, weniger durch Proben alter Kunst, sich auszeichnende Kollektion dieser Art bildet ein Theil des Museum of practical art in London. In Preussen ist man gleichfalls auf die Wichtigkeit dieses Gegenstandes aufmerksam geworden; es hat aber, wie es scheint, der katholische Klerus und die mit ihm verbundene mittelalterlich-romantische Kunst-Partei hier die Initiative in die Hand genommen und dabei mehr ein propagandistisches Ziel als das der unbefangenen Kunstforschung und des Volksunterrichtes verfolgt. Gleiches bemerkt man in Frankreich. Doch sind in Folge dieser Bestrebungen einige Schriften entstanden, die über gewisse Theile des weit umfassenden Stoffes sehr lehrreich sind und deren einige in der Liste von Büchern, welche diesem Paragraphen angefügt ist, aufgeführt stehen.

Was zweitens mir wenigstens die Aufgabe einer technologisch-geschichtlichen Uebersicht über die textilen Künste sehr erschwert, sind die gerade in dieser Branche der industriellen Kunst so verwickelten stofflichen und technischen Momente, deren genauere Kenntniss jedem, der sich nicht lange Zeit ausschliesslich mit ihr beschäftigte, sich wohl praktisch in ihr bethätigte, abgeht.

Ich gestehe dieses offen und bedaure nur, Niemanden zu wissen, der für mich an die Stelle träte und die durchaus praktisch-sachverständige Durchführung dieses Kapitels meiner Schrift übernähme, — wozu noch kommt, dass mir einige der wichtigsten Bücher, die praktischen Ausweis geben, hier nicht zugänglich sind.

Im Ganzen genommen ist aber nach der Richtung hin, nach welcher ich den Gegenstand auffassen muss, überhaupt noch wenig geschehen, so dass der Vortheil, sich auf frühere Autorität stützen zu können, welcher

[1] In der Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Braunschweig 1852.

in den meisten andern Fächern der industriellen Kunst reichlich geboten wird, hier eigentlich ganz wegfällt.

Unter so bewandten Verhältnissen mag der Leser manche Paragraphen dieses Kapitels als leere, noch auszufüllende Rubriken betrachten (auf die auch nur hingewiesen zu haben mir nicht ohne Nutzen zu sein schien) und übergehen; dagegen dasjenige, was in demselben über die Anwendung der Stoffe in der Baukunst und deren stilgeschichtliche Bedeutung für diese Kunst enthalten ist, in welchem ich mich auf eigenem Gebiete bewege, auch Neues gebe, das ich selbst zu vertreten habe, mit geneigter Aufmerksamkeit prüfen. — Ich verweise ihn unterdessen für die Selbstbelehrung über Waarenkunde und Technik der textilen Künste und deren geschichtliche Entwickelung auf folgende Schriften:

Schneider. De textrina veterum in der Einleitung zu seiner Ausgabe der scriptores rei Rusticae.

Muratori. De textrina et vestibus saeculorum rudium dissertatio vigesima quinta in dessen antiquitates Italicae m. a. tom. II. col. 399—436. Diese Sammlung enthält ausserdem vieles Wichtige über die Weberei des Mittelalters; besonders zu berücksichtigen sind in dieser Beziehung des Anastasius Nachrichten über die Schenkungen der Päbste an die verschiedenen Kirchen Roms.

Albertus Rubens. De re vestiaria.

James Yates. Textrinum Antiquorum.

Forster. De Bysso Antiquorum.

C. Ritter. Ueber die geographische Verbreitung der Baumwolle und ihr Verhältniss zur Industrie der Völker alter und neuer Zeit. Abh. d. Akad. d. Wissensch. zu Berlin 1850—51.

Amati. De restitutione purpurarum (Cesena 1784). Daneben

Capelli. De antiqua et nupera purpura.

Don Michaeli Rosa. Dissertazione delle porpore e delle materie vestiarie presso gli antichi. 1786.

History of Silk, Cotton, Linnen, Wool etc. New-York.

The philosophy of manufactures or an Exposition of the Scientific, Moral and Commercial Economy of the Factory-System of Great-Britain by Andrew Ure, Dr. 8. London 1835.

James Thomson Esq. Ueber das Mumienzeug, mit Abbildungen von Franz Bauer. Im Auszuge in Dingler's P. J. LVI. 8, 154.

Francisque Michel. Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie etc. Paris.

Desselben Autors Recherches sur les étoffes d'or et d'argent et autres tissus précieux.

Achille Jubinal. Les anciennes tapisseries historiées.

Dessen Abhandlung über denselben Gegenstand in dem Moyen Age et la Renaissance.

Mélanges d'archéologie par Cahier et Arthur Martin.

Ueber die Technik des Färbens sind die Schriften der Bancraft, Chaptal Favier, Roland de la Platière, Vitalis u. a. nachzusehen. Vergleiche auch: Die Kunst des Baumwoll- und Leinwandgarn-Färbens von Lougier (Dingler's Journal 1847. 122, 207, 277).

Ueber antike Kostüme siehe Böttiger's Schriften, besonders dessen Sabina, Aldobrandini'sche Hochzeit und Vasenbilder. Ueber das Mittelalter ausser Villemin, Montfaucon und anderen älteren Schriften besonders

J. v. Hefner, Trachten des Mittelalters.

Die neuesten noch nicht geschlossenen Schriften über diesen Gegenstand sind:

Fr. Bock. Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters mit 110 Abbildungen in Farbendruck. Bonn 1856.

Hermann Weiss. Kostümkunde, Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und Geräthes von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Stuttgart 1856.

Nachzusehen sind auch über jüdische Alterthümer: Die Hebräerin am Putztische und als Braut von A. Th. Hartmann, vornehmlich nur wegen der darin zusammengetragenen Citate nützlich.

Ueber altes germanisches und nordisches Kleiderwesen:

Die deutschen Frauen, ferner: die skandinavischen Alterthümer von Weinhold.

Um dem Leser den Ueberblick über das Folgende zu erleichtern, halte ich es für passend, zuerst den dabei innegehaltenen Plan vorauszuschicken.

§. 24.

Plan dieses Hauptstückes.

Es zerfällt in drei Abtheilungen, nämlich:

A. Vom Stile als abhängig von dem Stofflichen.

B. Vom Stile als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe.

C. Von der Weise, wie der Stil in der Bekleidung sich bei den verschiedenen Völkern und in dem Verlaufe der Kulturgeschichte spezialisirte und umbildete.

A. Vom Stile als abhängig von den Rohstoffen.

1) Allgemeines.

2) Einfache Naturerzeugnisse, die ganz naturwüchsig oder nur nach vorhergegangener technischer Bearbeitung, durch welche

die structiv formellen Eigenschaften der Stoffe wesentliche Aenderungen nicht erleiden, angewendet werden.

3) Flachs und diesem verwandte Pflanzenstoffe.
4) Baumwolle und dieser Aehnliches.
5) Wolle und dieser Verwandtes.
6) Seide.

B. Vom Stile als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe.

1) Allgemeines.
2) Der Riemen.
3) Das Gespinnst.
4) Das Gezwirn (die Litze, das Tau).
5) Der Knoten (das Netzwerk).
6) Die Masche (das Strickwerk, das Wirken).
7) Das Geflecht (Zopf, Tresse, Naht, Rohrgeflecht, Matte).
8) Der Filz.
9) Das Gewebe (wenden, weben, Gewand, Wand).
10) Der Stich, das Sticken.
 a. Plattstich (opus plumarium).
 b. Mosaikstich (opus phrygium).
11) Das Färben, das Drucken u. dgl.

C. Von der Weise, wie der Stil in der Bekleidung sich bei den verschiedenen Völkern und in dem Verlaufe der Kulturgeschichte spezialisirte und umbildete.

1) Vom Stil der Trachten.
2) Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und aller anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt. (Enthält mehrere Unterabtheilungen.)

A. Von den Rohstoffen.

1) Allgemeines.

§. 25.

Das Produkt soll sich als eine Konsequenz des Stoffes sichtlich darlegen.

Das Bedürfniss des Befestigens und Deckens veranlasste die Menschen sehr frühe zu der Benutzung natürlicher Drähte, Bänder und hüllender Flächen und zwar zuerst solcher, die gleichsam zur Anwendung fertig aus der Werkstätte der Natur hervorgingen. Mit fortschreitender Industrie wusste man diesen natürlichen Produkten gewisse Eigenschaften und Zuschnitte zu geben oder sie so zu kombiniren, dass sie dadurch dem Zwecke, wofür man sie benützen wollte, mehr entsprachen. Diesem gesellte sich sehr bald der natürliche Hang zum Schmucke bei, von dem es überhaupt unentschieden ist, ob er nicht die erste Triebfeder der Erfindungen auf diesem Gebiete, von dem hier die Rede ist, war.

Das Charakteristische dieser frühern Produkte der Industrie ist deren strenges Festhalten an den Eigenthümlichkeiten der Rohstoffe in Form und Farbe, eine Eigenschaft derselben, die sich zwar ganz von selbst versteht, nichts desto weniger aber für uns von grösster Wichtigkeit und sehr lehrreich ist, insofern nämlich dieses Selbstverständniss, das die ersten Erfinder leitete, immer schwieriger und schwankender wird, je künstlichere Mittel die fortschreitende Industrie erfunden hat, um den verwickelten Bedürfnissen einer hochcivilisirten Zeit nachzukommen. Auf dieser Eigenschaft des Produktes aber, eine gleichsam natürliche logisch abgeleitete Consequenz des Rohstoffes zu sein und so zu erscheinen, beruht eine wesentliche und die erste technische Stilgerechtigkeit eines Werkes.

Diese ist also zunächst abhängig von den natürlichen Eigenschaften des Rohstoffes, der zu behandeln ist und die derjenige genau kennen muss, der entweder selbst aus demselben ein technisches Werk hervorbringen will, oder den Produzenten Anleitung, Vorschrift und Muster dafür vorzubereiten berufen ist. In neuer Zeit ist die Hand des Produzenten selten oder niemals zugleich diejenige, die hinreichende Befähigung und Musse besitzt, auch selbst zu erfinden, sobald diese Erfindung nämlich aus dem Gebiete der Erfahrungswissenschaften und der Berechnung heraustritt und sich nur halbweg einer Art von Conception im

künstlerisch-formellen Sinne annähert. Unglücklicher Weise trifft es sich aber, dass gerade jetzt, wo das Bureaugeschäft und die Geldmacherei den Fabrikherren, der Maschinendienst und die Proletarierknechtschaft den Arbeiter für diese Kunstfrage vollständig abgestumpft haben, zugleich auch diejenigen, die Gelegenheit hätten, hier Ersatz zu bieten, den Erwartungen eines günstigen Einflusses, den sie üben könnten, um die Industrie auch künstlerisch zu heben und blühen zu machen, nicht nachkommen und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil ihnen die genauere Kenntniss der Rohstoffe und der technischen Proceduren, die in den verschiedenen Industriezweigen zu der Verarbeitung der ersteren angewendet werden, nicht hinreichend geläufig sind, sie auch wohl nicht immer von der Nothwendigkeit, sich durch die Eigenschaften der Rohstoffe und die Einflüsse der Proceduren, die in Frage kommen, bei ihren „geistreichen“ Compositionen leiten lassen zu müssen, überzeugt sind, sie nicht selten schliesslich die Stilgesetze gar nicht kennen, zu denen die richtige Schätzung der genannten Momente für industrielle Produktion führen muss. (Vergleiche hierüber meine Schrift: Wissenschaft, Industrie und Kunst etc. Braunschweig 1852. Ferner R. A. Dyce's Report on foreign schools of design, made in 1839 im Auszuge in dem Catalogue of the articles of ornamental art in the Museum of the Department Appendix (B) Marlborough-House. London.) Wie nöthig wäre für jede Branche des industriellen Betriebes, die der Domaine der Kunst nur halbweg angehört oder zu ihr hinüberleitet, eine recht praktische, mit vollstem Eingehen in das Spezielle des Faches, aber von einem kunstgebildeten Manne abgefasste Formenlehre!

Es liegt, wie bereits oben erklärt wurde, nicht in dem Plane des Werkes, angedeuteter Weise in das Spezielle jeder Kunst einzugehen, vielmehr muss der nähere oder entferntere Bezug auf Baukunst bei der Behandlung des hier vorliegenden reichhaltigen Stoffes, der sonst fast unübersehbar wäre, für die Behandlung desselben hier massgebend bleiben.

2) Einfache Naturerzeugnisse, die ganz naturwüchsig oder nur nach vorhergegangener technischer Bearbeitung, durch welche die struktiven und formellen Eigenschaften der Stoffe keine wesentlichen Aenderungen erleiden, angewendet werden.

§. 26.

Die eigene Haut, die naturwüchsigste Decke.

Das erste Naturprodukt, das hier in Frage kommt, ist ohne Zweifel das eigene Fell oder die Haut des Menschen; die so merkwürdige kulturhistorische Erscheinung des Bemalens und Tettowirens der Haut ist auch in stilgeschichtlicher Beziehung von grossem Interesse. Wir wissen nicht recht, ob die gemalten oder eingeäzten Striche und Schnörkel, womit die ganz oder zum Theil nackt gehenden Völker fast durchgängig ihre Haut zu verzieren pflegen (eine Sitte, die sich selbst bei sehr kultivirten Völkern und zwar bei solchen, die gemässigte und selbst kalte Länder bewohnten, lange Zeit erhalten hatte), das Ursprünglichste in der Verzierungskunst sei, oder ob auch hier, wie so oft in dem, was für ursprünglich gehalten wird, eine Reminiscenz vorhergegangener höherer Kultur vorliegt.

Mit Hinblick auf diesen Zweifel sollte der Tettowirung ein Paragraph in der kulturgeschichtlichen Rubrik dieses Hauptstückes und zwar unter dem Kleiderwesen gewidmet sein, wesshalb hier nur darauf hinzuweisen ist, dass die meisten, sogenannt wilden Völker diejenigen Farben für ihre Hautbemalungen aufzufinden wissen, die der Farbe ihrer Haut am besten entsprechen. Bei manchen Völkern gibt sich sogar eine richtige Kenntniss der Lage und der Funktionen der durch die Haut bedeckten Muskeln in der Weise kund, wie sie diese und ihre Thätigkeiten auf der Oberfläche der Haut gleichsam bildlich wiedergeben, oder vielmehr durch Lineamente graphisch darstellen, eine sehr merkwürdige Erscheinung, die den Beweis gibt, dass das Ornament bei diesen Völkern schon in seinem struktiv-symbolischen Sinne aufgefasst und sehr richtig verstanden wurde. Sollte man berechtigt sein, daraus zu schliessen, dass diese Auffassung des Ornamentes die ursprünglichste sei oder ist sie vielmehr als ein Zeichen eines sekundären Kulturzustandes derjenigen Völker anzusehen, bei welchen sie hervortritt? (S. Klemm's Kulturgeschichte der Menschheit — Südseeinsulaner und passim.)

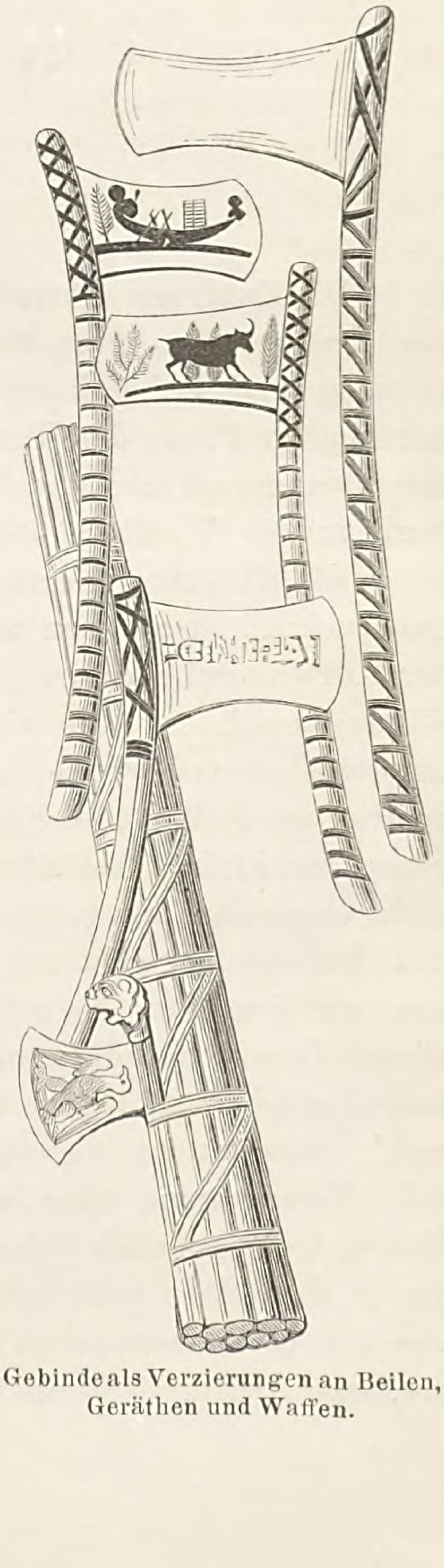
Die Ornamente auf der Haut dieser Völker sind gebildet aus

gemalten oder tettowirten Fäden, die in mancherlei Schnörkeln und Windungen in einander laufen und mit geraden Linien abwechseln.

Also werden wir durch diese Linien zugleich wieder auf den Faden als das lineare Element der textilen Fläche zurückgeführt.

§. 27.

Gebinde an Geräthen und Waffen.



Gebinde als Verzierungen an Beilen, Geräthen und Waffen.

Das Bedürfniss des Bindens und Befestigens ist gewiss eines der frühesten für das handbegabte aber naturwaffenlose Thier, den Menschen. Die natürlichsten Stoffe dazu boten das Pflanzen- und das Thierreich. — Der Bast der Bäume und die Halme der stärkeren Grasarten waren natürliche Bindemittel, deren Anwendung gleich zu Anfang gewisse Proceduren voraussetzte, aus denen eine Art von Stil hervorging. Grosse Kunstfertigkeit, richtiger mechanischer Instinkt und offenbares Streben, dem Schönheitsgefühle gleichzeitig mit der Festigkeit Genüge zu leisten, zeigt sich in den Bast- und Grasumschlingungen der Waffen und Geräthe der Wilden.

Gar manches erinnert dabei an die Geräthe und Waffen der alten Aegypter, von denen sich Einiges in den Gräbergrotten des Nilthales erhalten hat.

Das Gleiche gilt von den Waffen, Geräthen und Werkzeugen der Assyrer, Hellenen, Etrusker und Römer. Man überzeugt sich hier wie überall, dass die hohe Kultur des Alterthums gleichsam unmittelbar auf die Natur geimpft war.

Der Geschmack, wodurch diese einfachen Geräthe sich auszeichnen, tritt auch besonders in der wohlgewählten Abwechslung verschiedenfarbiger Gebinde hervor, mit deren Hülfe die Zusammenfügungen ihrer Theile bewirkt sind,

wobei die Benutzung der Naturfarben der angewandten Rohstoffe, von welchen bereits oben die Rede war, überall sichtbar wird.

Die Anwendung thierischer Fasern und Sehnen, der Haare, der Gedärme und der Hautstreifen oder Riemen zu den Gebinden erfordert schon verwickeltere Proceduren und eine Art von Umwandlung der stofflichen Eigenschaften; — auch in der Art der Benutzung dieser Stoffe muss man das Geschick und den Geschmack der Völker aus der Frühperiode der Civilisation bewundern.

§. 28.

Die Kürschnerei, eine gegen früher vernachlässigte Technik.

Die Thierfelle.

Die Zunft der Kürschner kann für sich den Vorrang der Anciennetät vor den meisten ihrer Mitzünfte geltend machen. Die Kunst der Benutzung und Zubereitung des natürlichen Gewebes oder vielmehr des natürlichen Filzes der Thierfelle und ihrer Pelzfläche war zu raffinirter Ausbildung und bedeutender Glorie gelangt, während die andern Künste noch in der Kindheit standen; ein grosser Theil der letzteren wurde durch die Kürschnerei erst aufgezogen, indem sie dieselben für ihre Zwecke gebrauchten. So sehen wir denn auch alle halbcivilisirten Stämme in der Kürschnerei excelliren, wenigstens gilt dieses von denen, die ein rauhes Klima bewohnen. Sie sind hierin unsere Lehrer und Meister in noch unzweifelhafterer Weise, als dieses auch auf anderen Gebieten der Industrie der Fall ist, — eine Wahrheit, die unseren patentirten und durch grosse und kleine Ausstellungsmedaillen beglaubigten Herrn Hofkürschnern nicht angenehm klingen mag. Auch hier bedarf es eines einsichtsvollen und ästhetisch gebildeten Fachmannes, um diesen herrlichen Naturstoff, den wir jetzt nur in rohester, rein utilitarischer Manier zu behandeln wissen (hierin unendlich barbarischer als Lappländer, Tungusen und Irokesen) wieder zu Ehren zu bringen, indem er eine, mit Illustrationen wohl ausgestattete, technisch-stilistische und zugleich kulturwissenschaftliche Monographie über die Kürschnerei herausgäbe. Nur auf diesem Wege, wenn nämlich jedes Fach der technischen Künste durch Jemand, der in demselben praktisch ganz zu Hause ist, nicht mehr, wie bisher, von der bloss technischen Seite, sondern mit besonderer Berücksichtigung der, das Artistisch-Formelle und den Stil betreffenden, Fragen behandelt

würde, liesse sich eine bessere Richtung des Geschmackes auf den unteren Gebieten des Kunstschaffens vorbereiten, und auf solch populärer Basis würde sodann erst ein weitergreifender, über die höhere Kunst sich ausdehnender, Plan der praktischen Schönheitslehre fussen können.

Der Mensch lernte frühe die Felle der Thiere so zubereiten, dass sie der Fäulniss widerstanden und die Geschmeidigkeit erlangten, wodurch sie geeignet wurden, als Ueberwürfe und zur Kleidung zu dienen.

Bei der Zubereitung der Felle, besonders wenn sie von erlegtem Wilde grösserer und edlerer Gattung gewonnen waren, suchte man den Charakter dieser Thiere möglichst zu erhalten, man liebte es frühzeitig, durch die Exuvien der Bestien, die man auf den Schultern trug und über den Kopf zog, auf die eigene Kraft, Gewandtheit und Kampfgier anzuspielen. Mit Löwen- und Pantherfellen, Bären- und Wolfshäuten, auch selbst mit den Schuppenfellen der Fische und Lacerten bekleidete der Mythus der antiken Völker, die das Mittelmeer umwohnten, ihre Heroen und Heroinen. Die ägyptischen und assyrischen Priester kostümirten sich mit ihnen, ein sicheres Zeichen historisch begründeten und uralten Herkommens, denn stets hat die Priesterschaft dieses zu erhalten und sich durch dasselbe mit dem ehrwürdigen Nimbus des Uranfänglichen zu umgeben gewusst. — Das Gleiche sehen wir bei den alten Germanen und den skythischen Völkern, die, obschon sie das Pelzwerk und das Leder auch auf andere und zwar sehr raffinirte Weise zu bereiten und zu gestalten geschickt genug waren, dennoch bei kriegerischen Körperbekleidungen und wohl auch bei Priesterornaten die Form und den Charakter des Thieres, dessen Pelz dazu diente, möglichst zu erhalten wussten, letzteren wohl noch schreckbarer hervortreten liessen und dessen furchterweckende Wirkung steigerten. Beliebte Symbole waren bei diesen nordischen Völkern das Fell des Urs, dessen ellenlange Hörner über dem Haupte als kriegerischer Kopfschmuck emporstiegen, die Haut des Elenn und des Bären, auch wohl die Exuvie des Steinadlers, dessen Fittige eine furchtbar schöne Helmzierde bildeten. Die Cimbern trugen, nach Plutarch (Marius 25), Helme, die den Rachen fürchterlicher Thiere glichen und andere seltsame Gestalten hatten; auf diesen standen hohe Federbüsche in Form der Flügel, wodurch sie um Vieles grösser erschienen.

So verstecken die Indianer der Prairie bei ihren wilden Kriegestänzen noch jetzt ihr Haupt hinter fürchterlichen Thiermasken, dem Bison oder dem Bären entnommen. Aehnlichen Maskenschmuck findet man bei den Wilden der Südseeinseln. Diese scheusslichen Thiermasken treten bei den ägyptischen Priestern in feinerer Ausbildung als hieratischer

Kopfputz des den Gott repräsentirenden Priesters auf. Es wurde die Thiermaske das frühe Symbol der Verhüllung, des Geheimnissvollen, des Schreckbaren. Oft blieb davon nichts als das besonders charakteristische Abzeichen des Thieres übrig; z. B. die Stierhörner als Schmuck der Mitra der assyrischen Herrscher, die Widderhörner als Kopfzierde der ägyptischen Könige, die auch Alexander als Beherrscher Aegyptens und Sohn Ammons für sich in Anspruch nahm und trug. Das furchtbare Gorgeion der die Aegis schüttelnden Pallas Athene ist eine Maske. Diese war schon lange in dem Leben und in den Künsten ein bedeutsamstes Symbol, bevor die dramatische Kunst sich desselben bemächtigte; auch hier sehen wir wieder das scheinbar Raffinirteste der antiken Kunst unmittelbar auf die ursprünglichste Natur geimpft.

§. 29.

Haut der Bäume.

Zwischen den Häuten der Bäume, nämlich der Rinde und dem Baste derselben, und den Häuten der Thiere zeigt sich ein merkwürdiger Rapport, der sich auf doppelte Weise bei der uns beschäftigenden Frage geltend macht. Die Rinde, wie das Fell, musste naturgemäss sehr frühe zu der Idee führen, sie, die natürliche Decke des Baumes, abzuschälen und zu Zwecken zu gebrauchen, die ihrer ursprünglichen Bestimmung verwandt waren. Nicht zu reden von jenem famosen „full dress of an Indian Lady“, das auf den beiden grossen Ausstellungen zu London und Paris paradirte und aus einem dreieckigen Stück Baumrinde besteht, den die Guiana-Damen sich vorschürzen, spielt die Rinde bei vielen Völkern, die schon bedeutend in der Kultur vorgerückt sind, neben den Häuten der Thiere einen wichtigen Bekleidungsstoff. Hierin sind aber die nordamerikanischen Eingebornen vielleicht am weitesten vorgeschritten, die an ihren aus Rinde und Leder gefertigten Canoes einen besonderen Kunststil entwickelten, der sowohl in Form wie in Farbe höchst originell ist. Man kann ihn den Gerberstil nennen, wobei die rothbraune Farbe der Rinde, die der des Leders naturverwandt ist und noch ausserdem durch den Prozess des Gerbens mit letzterer identificirt wird, den Grundton der Polychromie bildet, worauf sich dann die vier Farben blau, roth, schwarz und weiss (mit Auslassung des Gelb) an den zierlich gebänderten Fugen und Nähten abheben. Aehnliche Tendenzen erkennt man in den

bekannten Produkten aus Birkenrinde, welche einen Hauptzweig der norwegischen Bauernindustrie bilden.

Eine verfeinerte oder vielmehr eine Uebergangsindustrie ist schon der Gebrauch des Bastes zu Bekleidungen aller Art, indem derselbe mit Beihülfe einer Lauge in eine Zeugform gepresst wird, woraus Kleidungsstücke und Decken bereitet werden. Die Stämme der Südsee gleich den amerikanischen Völkern wissen auch diesen Zweig der Industrie, der den Uebergang zu dem Bastgeflechte bildet, stilgerecht und mit tadellosem Geschmacke durchzubilden. (Vergl. Klemm's Kulturwissenschaft passim.)

Auch in Indien ward seit den ältesten Zeiten Baumrinde und Baumbast zu Kleiderstoffen verarbeitet. Herodot (III. 98) nennt sie ἐσθὴς φλοΐνη; bei Ktesias (Indic. 22) werden sie ἱμάτια ξύλινα genannt. Sie waren die Kleider der Dürftigen und Büssenden. Sakontala trug einen Mantel dieser Art, ehe sie ihre kostbaren Kleider von den Devanis geschenkt erhielt. Duschmanta legte sie an, als er Büssender wurde. Man weiss nicht, ob sie den Gingams ähnlich gewebt, oder aus natürlichen Stücken zusammengefügt wurden. Man trocknete sie bei ihrer Verfertigung an der Sonne.

Die Rinde tritt aber zu der Thierhaut noch auf eine andere Weise in Wahlverwandtschaft, indem sie zu der Garmachung oder Gerbung derselben den Stoff bietet. Die Chinesen waren schon Meister in der Gerbekunst wenigstens dritthalbtausend Jahre vor unserer Zeitrechnung. Bei den Aegyptern bildeten die Gerber und Ledermanufakturisten einen wichtigen Zweig der dritten, gewerbtreibenden Klasse und diess zwar seit den frühesten Zeiten. An den Mumien findet man Lederstreifen, die mit eingepressten Figuren und Hieroglyphen sehr schön und geschmackvoll verziert sind. Einige von diesen Gegenständen rühren aus einer Zeit, die vor den Auszug der Juden aus Aegypten fällt. Manche Darstellungen an den Wänden der Gräber beziehen sich auf die Lederfabrikation und die Anwendung dieses Stoffes für Fussbekleidungen, Möbelüberzüge, Wagen und musikalische Instrumente. Die Bockshäute dienten auch zu Weinschläuchen, die, wie es scheint, mit einiger Kunst verziert wurden. Dass die gegerbten Häute auch zu Tapeten und Schutzdächern benützt wurden, erhellt schon aus der bekannten Beschreibung der Stiftshütte, die mit doppelten ziegenhaarenen Teppichen überspannt war, auf denen dann eine Decke von rothgefärbten Bocksfellen und über dieser eine von Dachsfellen lag (Exod. 25. 5 und 26. 14). Die jüdischen Arbeiter, welche diese Werke in der Wüste ausführten, mussten ihre Künste in Aegypten

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

gelernt haben;[1] das Färben der Häute (das übrigens schon aus den wirklich gefundenen Ueberresten und den Darstellungen bunt überzogener Lederstühle hervorgeht) war also in so früher Zeit schon den Aegyptern bekannt. Man bediente sich wahrscheinlich (wie noch jetzt in Aegypten) der Pflanze Periploca Secamone zum Färben. An den Gräberwänden Beni Hassans sieht man Riemenschneider, die das halbkreisförmige Messer handhaben, dessen sich noch heutiges Tages die Sattler bedienen, welches nebst andern noch heute üblichen Instrumenten also schon vor 4000 Jahren erfunden war.

Die oben angeführten Ueberreste gepressten Leders sowie die farbigen Möbelüberzüge, die in den Gräbern von Theben dargestellt sind und ohne Zweifel farbiges gepresstes Leder darstellen, sind für die Geschichte des Stils dieser interessanten Industrie, die neuerdings wieder Aufnahme gefunden hat, nicht weniger wichtig, als die glänzenderen und besser erhaltenen Beispiele dieser Technik aus den Jahrhunderten des Mittelalters und der Renaissance. Mit den Mitteln, die uns jetzt zu Gebote stehen, lässt sich jedes beliebige Relief und jegliche Caprice der Ornamentation aus Leder und dem Leder verwandten oder nachgebildeten Stoffen ausführen: nichtsdestoweniger thun wir wohl, derartige Freiheiten, die uns zu Gebote stehen, mit grosser Vorsicht zu benutzen und im Allgemeinen bleibt es gerathen, diejenigen Grenzen nicht zu überschreiten, die durch die Anwendung der einfachsten und ursprünglichsten Mittel vorgeschrieben waren, weil der Hauptbedingung, dass die Lederfläche stets F l ä c h e bleiben soll, dadurch entsprochen wird; weil auch dasjenige, was am unmittelbarsten aus der Hand des Menschen hervorgeht, einen Reiz der Ursprünglichkeit und künstlerischer Freiheit hat, der verschwindet, sowie die Maschine ihre Kunststücke zeigt und sich herausnimmt, etwas zu leisten, was Menschenhände nicht darzustellen vermöchten. Erst dann wird die Maschine wohlthätig auch auf die Künste einwirken, wenn sie gelernt haben wird, sich dem Stoffe und dessen n a t ü r l i c h e n Eigenschaften unterzuordnen.

[1] Wenn anders der Bericht über dieselben echt ist und sich nicht vielmehr auf die Stiftshütte des David bezieht.

§. 30.

Aegyptische gepresste Leder und Stil der ägyptischen Skulptur im Allgemeinen.

Es ist nicht unmotivirt, bei Gelegenheit der ägyptischen reliefartig gepressten Leder, hier eine Notiz über die ägyptische Skulptur im Allgemeinen einzuschalten. Der eigenthümliche Stil der ägyptischen Plastik, über den an seinem Orte des Ausführlichen gehandelt werden wird, erklärt sich zum Theil wenigstens aus den technischen Erfordernissen des harten Stoffes, der dabei in Anwendung kam und den einfachen Mitteln, die zu seiner Bezwingung angewendet wurden. Jene Granitkolosse mit ihren engangeschlossenen Extremitäten und Beiwerken, mit ihren scharf accentuirten, feinen und doch zugleich massigen Umrissen sind gleichsam ein konventionelles Uebereinkommen zwischen dem harten widerstrebenden Stoffe und der weichen Hand des Menschen, mit ihren einfachen Werkzeugen, dem Hammer, dem Meissel, der Feile und dem Schleifsteine. Sie sind zugleich das Ergebniss der Absicht, ein langdauerndes, nicht leicht zerstörbares Werk zu stiften. Ihre grossartige Ruhe und Massenhaftigkeit, die etwas eckige und flache Feinheit ihrer Lineamente, die Mässigung in der Behandlung des schwierigen Stoffes, die sich an ihnen kund gibt, ihr ganzer Habitus sind Stilschönheiten, die jetzt, da wir den härtesten Stein mit Hülfe der Maschinen wie Käse und Brod schneiden können, zum Theil keine Nothwendigkeit mehr haben, — aber dennoch thun wir wohl, ihn nur da anzuwenden, wo Härte und Dauer des Stofflichen nothwendig wird und aus diesen beiden Eigenschaften allein das zu befolgende Stilgesetz abzuleiten, dem sich die Maschine bei ihrem Werke unterzuordnen hat. — Dasselbe gilt, unter veränderten Prämissen (da hier Geschmeidigkeit, Flachheit und Dauerhaftigkeit die stofflichen Bedingungen sind), von den Stilgesetzen, wonach sich die Maschine bei den Lederfabrikaten in ihrer Allmacht mässigen soll.

§. 31.

Weiteres über Leder und Pelzwerk.

Es ist zweifelhaft, ob nicht die Kunst des Gerbens noch früher denn in Aegypten schon in Asien zu hoher Vollkommenheit gediehen war. Von den Chinesen wissen wir, wie schon angeführt worden, dass sie schon im dritten Jahrtausende vor Christo wie in fast allen technischen

Künsten, so auch in dieser keine Anfänger mehr waren. Sie waren schon in so früher Zeit Antiquitätensammler und in den ältesten Urkunden des Volkes wird auf die Geschicklichkeit der Vorfahren und die Vorzüglichkeit der Werke aus jenen Urzeiten angespielt.

Auch die uralte Bevölkerung des Euphratthales verstand diese Kunst seit Zeiten, die wenigstens ebenso lange entfernt liegen von dem Anfange der Geschichte rückwärts gerechnet, wie die jetzigen es sind, im entgegengesetzten Sinne gerechnet. Nicht nur gemeine Leder machte man, sondern auch feine, gepresste und gefärbte, mit gestickten Nähten versehene Kleidungsstücke und Geräthe aus dem genannten Stoffe waren bei diesen Völkern beliebte Luxusartikel. Die babylonischen und persischen Leder, wahrscheinlich den Saffianen und Corduanen der späteren arabischen Erben der uralten Civilisation Westasiens ähnlich, waren seit undenklichen Zeiten berühmt.

Pelz- und Lederwaaren werden auch schon in den ältesten Urkunden Indiens genannt. Im Ramajan (I. p. 605) schenkte der König von Videha seiner Tochter Sita unter anderen herrlichen Stoffen aus Seide und Wolle auch Pelzwerk. Nach dem Periplous scheint jedoch das Pelzwerk aus Serika (China) eingeführt worden zu sein. Gewiss sind jene schön gepressten Schilde und sonstigen Schutzwaffen aus gegerbtem Leder, besonders aus Rhinoceroshaut, die wir in den indischen Sammlungen bewundern, eine uralte Erfindung.

Die berüchtigten Bärenhäuter, die Germanen, galten als sehr geschickte Kürschner und Gerber und übertrafen in diesen Künsten ihre hochkultivirten Nachbarn des Südens von Europa.[1] Ihre Pelze waren sehr verschieden von denen der römischen Hirten, die der Sage nach in ältester Zeit Roms vor Einführung des Tuches auch von den Senatoren getragen wurden und deren Form sich bis auf den heutigen Tag bei den Hirten der Campagna von Rom erhielt. Die lanuvinische Juno trägt den rohen latinischen Schafpelz als Abzeichen einer eingeborenen Gottheit des Landes. Dagegen waren die Pelzkittel der Germanen kunstvoll gearbeitet, wohl gegerbt, nach dem Leibe zugeschnitten und mit schön

[1] Vorzüglich waren es die von der westlichen Meeresküste entfernter wohnenden Stämme, die in der Kürschnerei sich auszeichneten. (Tacit. Germ. cap. 17.) „Sie wählen sich die Thiere aus, welche die feinsten Pelze haben, und mustern die abgezogenen Felle mit aufgehefteten Fleckchen (maculis) aus anderen Thierfellen (oder nach einer andern Version aus Fellen von Seethieren), die von dem nördlichen Ocean und dem unbekannten Meere herkommen."

Vergl. darüber den Artikel über die Naht, weiter oben.

gestickten Nähten versehen. Das Rauhe war nach Innen gekehrt und nur an den Rändern waren sie mit kostbarerem Rauhwerke verbrämt. Sie hiessen Renones (Rennthierpelze), waren wahrscheinlich den kanadischen Lederpelzen sehr ähnlich und ein gesuchter Handelsartikel zur Zeit des römischen Verfalls.

Das Verkehrttragen der Felle führt die Kunst des Kürschners in ein neues Stadium ein; sie stellt sich schon der Natur entgegen, geht nicht mehr wie früher in ihr auf und hat von nun an natürlich einen ganz neuen Stil zu befolgen, wobei der Saum (die Verbrämung) und die Naht (aus farbiger Stickerei und eingefügten Pelzstreifen bestehend) nebst sonstigem Zubehör, als Troddeln, Quasten und dergleichen, den warmen, braunrothen Grund des Leders beleben.

Dieser Stil führte zu der Berücksichtigung der kleineren pelztragenden Thiere, deren Fell man früher gering achtete. Da diese Thiere nur in kalten Ländern gute Pelze tragen, so mag ihr häufiges Vorkommen daselbst zuerst zu dem Pelzkittelstile geführt haben, der somit von dorther vollständig ausgebildet den kultivirten Völkern des Mittelmeerbeckens überliefert ward und immer etwas Fremdes, Barbarisches behielt. Die kleinen kostbaren Felle dienten zur Verbrämung der Pelze, selbst wie später nicht mehr das nackte Fell sichtbar blieb, sondern mit kostbaren Stoffen (Tuch und Seidenzeugen) auswärts bekleidet wurde.

Dieser Luxus der feineren Pelzwerke war dem klassischen Alterthume schon seit sehr früher Zeit bekannt. Nach einigen Gelehrten soll sogar der Argonautenzug eine Spekulation auf Pelzwerk gewesen sein (Is. Voss zum Catull p. 190), gleich den Zügen der Normannen nach der Küste von Nordamerika. Plinius erwähnt der chinesischen Felle (serum pelles. Plin. XXXIV. 14. S. 14); später wurden sie aus Parthien bezogen, daher Parthiarii für Pelzhändler im römischen Rechte. Der Handel ging zu Lande und dann über das schwarze Meer weiter. Seneca lobt die Feinheit und Dichte der skythischen Fuchs- und Zobelpelze (murium). Diese Felle wurden zusammengenäht und hiessen dann Kaftans (κανανтάνες). Auch Tacitus und Justinus erwähnen der Terga murina. Sehr gesucht waren auch wegen ihres Moschusgeruches die Häute des Bisamthieres. (Siehe über das Pelzwesen der Alten die interessante Anmerkung in C. A. Böttiger's gr. Vasengemälden, 3. Heft, S. 187, wo die hieher bezügliche Litteratur zu finden ist.)

Zur Zeit Karls des Grossen wurden pelzgefütterte, reich, selbst mit Vogelfellen verbrämte und mit Vogelfedern gestickte Kleider von Frauen und Männern getragen; es war altfränkische Sitte, die der Kaiser

bevorzugte. Eine Weste (thorax) aus Otterfellen schützte Schultern und Brust. Die Prinzessinnen am Hofe Karls trugen Mantelkrägen aus Hermelin mit Edelsteinen besetzt. Pelze aus Mäuse- und Katzenfellen trugen auch die Skythen und die Hunnen. [1]

Bei den Skandinaviern bildete der Pelzhandel die Hauptquelle des Nationalreichthums. Die Finnen, das auf Jagd und Fischfang reducirte Urvolk, zahlte den Zins in Pelzen, und ausserdem fand an dem Orte und zur Zeit der Zinslieferung ein grosser Jahrmarkt statt, wo Pelze den Hauptartikel bildeten. Der Pelzhandel trieb die Skandinavier zu der Entdeckung Amerika's, wo sie mit den Skrälingern einträglichen Pelztausch gegen Tandwerk trieben. Zur gewöhnlichen Bekleidung dienten ihnen Lamm- und Gaisfelle; Rennthierfelle galten wenig, dagegen lieferten Fuchs, Katze, Marder und Zobel das edlere Pelzwerk.

Dieser Handel blühte fort bis in das spätere Mittelalter, das grossen Luxus mit Pelzen trieb — aber die Jagd der edlen Pelzthiere verzieht sich immer weiter nach Norden, wo letztere auch bald ausgerottet sein werden. Dafür versieht Kanada und Neu-Schottland vor der Hand den Markt mit wenig geringerer Pelzwaare, woraus unsere Kürschner Boas, Muffs, Pelzstiefel und schwere Wildschuren fertigen.

Auch aus dieser Abtheilung der Kleiderbereitungsindustrie ist alle Kunst verschwunden und nirgend zeigt sich der Ungeschmack in dieser Beziehung grösser als in England, obschon dem einzigen Lande, woselbst noch heute der Pelz die Würde des Adels, der Richter und der Gemeindebehörden auszeichnet und wo dieser heraldische Schmuck sich noch in seiner vollen Bedeutung aus dem Mittelalter erhalten hat; — die Hermelinschwänzchen auf den Kronen und Krägen der Herzoginnen, Marchionessen und Baronessen sind heutzutage nur noch ein ziemlich dürftiges und abgekürztes Symbol der antiken Herrlichkeit.

Die Asiaten waren seit Urzeiten und sind noch immer die geschicktesten Lederbereiter. Unter diesen asiatischen Produkten, die übrigens auch in Spanien, Sicilien und überall gemacht wurden, wohin die Mauren und die Sarazenen ihre Industrie verpflanzten, sind der Corduan, Saffian, Chagrin und die Juchten vorzüglich berühmt.

Der Corduan hat seinen Namen von der maurischen Stadt Cordova in Spanien. Nach ihm sind die Schuster im Französischen Cordonniers genannt, denn im Mittelalter, vorzüglich im XI. und XII. Jahrhundert,

[1] Vergl. Justin. III. 29. Amm. Marcell. XXXI. 6. 2. Ueber das Pelzwesen der Deutschen im Mittelalter: Weinhold, Deutsche Frauen. S. 426.

war dieses Leder der Stoff, woraus die feineren Fussbekleidungen fast ausschliesslich bereitet wurden. Eine bessere und etwas verschiedene Sorte ist der Saffian, auch marokkanisches Leder genannt. Dieses schöngefärbte und glänzende Leder mit dem chagrinartigen Korne wird noch immer in der Levante am besten verfertigt; wir können ihm mit unserer raffinirten Maschinenindustrie nicht nahe kommen. Nur in Russland, Polen, Ungarn, Spanien, kurz in den Ländern, wo die Technologie noch nicht auf Universitäten gelehrt wird, weiss man diese edlen Lederarten zu bereiten und zugleich stilgerecht zu verwenden. Unter den Deutschen verstehen das Letztere nur noch die Tyroler, die ihre aus schwarzem Corduan gefertigten Gurte und Hosenträger mit Pfauen- und Spielhahnfedern sehr geschickt und geschmackvoll zu besticken und zu säumen verstehen.

Ein interessantes Produkt ist der Chagrin, persisch Sagre, das kräftig und hart ist und auf der Narbenseite wie mit kugelartigen Körnchen übersät erscheint. Am besten fabricirt man es jetzt in Persien, Konstantinopel, Algier und Tripolis. Pallas theilt uns die Procedur mit, wie die Narben des Chagrins hervorgebracht werden; dieses geschieht, indem man die Häute auf den Fussboden ausbreitet und mit den Samenkörnern des Chenopodium album bestreut, diese dann in das weiche Fell eintritt, sie wieder herausklopft, das Leder dann auf der Grübchenseite beschabt und für einige Tage in Wasser legt. Die Punkte, die durch die Samenkörner zusammengepresst wurden, treten hernach quellend hervor, und zwar in der Kugelform des Samenkornes, da das am meisten zusammengepresste Pünktchen in der Mitte am meisten quellen muss. Ein ganz ähnlicher Prozess liesse sich gewiss sehr praktisch an, um Lederrelieftapeten zu fabriciren, die auf diese Weise nicht mit Hohlformen, sondern mit Reliefformen vorher gepresst und dann geschabt und geweicht werden müssten. Der Gewinn dabei wäre eine grössere Weichheit der Umrisse, verbunden mit feinerer Modellirung, und zugleich eine gewisse Naturwüchsigkeit der nicht gar zu mechanisch entstandenen Formen. Auch auf Flächen von anderem Stoffe, z. B. Holz, Elfenbein, Papier maché u. dergl. lässt sich dieser Prozess anwenden und wird er auch in der That von den Morgenländern benützt.

Ein merkwürdiges Produkt sind die Juchten mit ihrem durchdringenden Parfüm, der bei den feineren Sorten sehr angenehm und erfrischend ist. Dieser Geruch kommt von der Anwendung der Birkenöle, womit das Leder geschmeidig gemacht wird. Auch diese Erfindung kommt aus Asien. Die besten Juchten werden in verschiedenen Provinzen

Russlands und in Litthauen gemacht. Auch ist in diesen Ländern der eigentliche Stiefelstil zu Hause; die russischen Stiefel (die Toilettenstiefel nämlich) bilden wahre Ledermosaiks und sind aus vielen Lappen von grünem, rothem und gelbem Leder sehr geschmackvoll und solid zusammengenäht. Offenbar eine bulgarisch-byzantinische Ueberlieferung.

Unser europäisches lackirtes Leder mit der gewichsten monotonen Oberfläche darf kaum unter den Kunstledern genannt werden. Es ist stillos, weil bei dessen Verfertigung ein Prinzip der Flächendekoration, welches nur bei starren Flächen nutzbar und ausführbar ist, d. h. sich mit irgend einer Garantie der Haltbarkeit und Zweckangemessenheit durchführen lässt, auf geschmeidige und stets der Biegung und Bewegung unterworfene Oberflächen angewendet wird. Die nothwendige Folge davon ist, dass selbst die geschmeidigsten Lacke sofort Risse bekommen an den Stellen, wo diese Biegungen permanent sind. Viel besser erkennen die Morgenländer den Sinn ihrer Aufgabe, indem sie die glänzende Oberfläche des geschmeidigen Leders von vorneherein mit einem Netze von künstlich hervorgebrachten feinen Rissen überziehen oder sie nach irgend einem Prinzipe der formellen Gesetzlichkeit mit Narben und feinen Unebenheiten bedecken, wodurch das Hervortreten der durch das Biegen der Oberflächen herbeigeführten natürlichen Risse vermieden und zugleich erzielt wird, dass sich der Glanz auf vielen kleinen Lichtpunkten der Oberfläche concentrire und einerseits reicher und effektvoller hervortrete, andererseits besänftigt und gemildert erscheine. — Wir kennen ein anderes Beispiel orientalischer Industrie, wobei dasselbe Prinzip der Flächendekoration in minder gerechtfertigter Weise hervortritt, ich meine das chinesische Krackporzellan, welches seinen Ursprung der Schwierigkeit verdankt, die Decke des Porzellanes mit der Masse desselben in solches Verhältniss zu setzen, dass das Schwinden der ersteren mit dem Schwinden der letzteren bei starkem Feuer gleichen Schritt halte.

Wir sehen auch an diesen lehrreichen Beispielen, dass der Stil in den Künsten zum Theil aus dem geschickten Sichfügen in die unvermeidlichen Mängel und Unvollkommenheiten der Stoffe und Mittel hervorgehe, die zu der Erreichung eines Zweckes dienen, dass oft das ganze Geheimniss darin bestehe, aus der Noth eine Tugend zu machen und ihr nicht in das Gesicht zu schlagen.

Für europäisches Fusszeug, wie es einmal ist, bleibt immer noch die Stiefelwichse, dieser äusserst dünne und leicht darstellbare Lack, das stilgerechteste Glanzmittel. — Die von den Ungarn im XII. Jahrh. angeblich erfundene Weissgerberei (wobei Alaun die Stelle des vegetabi-

lischen Gerbstoffes ersetzt) producirt das weisse geschmeidige Handschuhleder; diesem verwandt ist das Semischleder, welches bloss durch Walken und sonstige gewaltsame Behandlung unter Beihülfe der Kleie und des thierischen Fettes gar gemacht wird. Das letztere ist auf beiden Seiten rauh, weil die Narbe abgestossen wird. Besondere Sorten sind das altberühmte ungarische Leder, das feine glänzende Erlanger Leder, das französische und besonders auch das dänische. Einige davon ertragen das Waschen, andere nicht; alle sind nicht wasserdicht, sondern saugen das Wasser wie Schwamm in sich auf. Diesen Stoffen gehört der Lederhosenstil und der Glanzhandschuhstil an, der seine eigenen Gesetze hat, die hier aber nicht weiter zu verfolgen sind.

Wichtiger für unseren Zweck sind die rothgegerbten Pferdehäute, deren ansehnlicher Umfang, deren kräftiges und regelmässiges natürliches Korn der Narbenseite, deren gleichfalls angenehme und sammtartige Textur auf der Fleischseite, deren milde Chamoisfarbe endlich sie zu der Benützung als Wandbekleidung und als Möbelüberzüge besonders geeignet macht. Man soll diese Eigenschaften des Rossleders bei dessen Benützung möglichst hervorheben, nicht verstecken, und den kanadischen Gerberstil, von dem oben die Rede war, dabei zum Vorbilde nehmen, das heisst, dessen Prinzip beobachten. Dieses gilt vorzüglich auch von den Nähten und Verbindungen der Theile, die nicht zu verstecken, sondern freimüthig zu akküsiren sind.

§. 32.

Der Kautschuk das Faktotum der Industrie.

Ein wichtiger Naturstoff hat erst in neuester Zeit auf dem ganzen weiten Gebiete der Industrie eine Art von Umwälzung hervorgebracht, und zwar vermöge seiner merkwürdigen Gefügigkeit, mit welcher er sich zu allen Zwecken hergibt und leiht. Ich meine das Gummi elasticum oder den Kautschuk, wie er auf Indisch benannt wird, dessen stilistisches Gebiet das weiteste ist, was gedacht werden kann, da seine fast unbegrenzte Wirkungssphäre die Imitation ist. Dieser Stoff ist gleichsam der Affe unter den Nutzmaterien. Er wird aus dem milchigen Pflanzensafte tropischer Gewächse, in Ostindien von der Ficus elastica, in Java von anderen Arten des Feigenbaumes, in Brasilien und Central-Amerika von der Siphonia elastica, im indischen Archipelagus von der Urceolaria elastica, einer riesigen Schlingpflanze, gewonnen. Seine merkwürdigen

Eigenschaften wurden in Europa zuerst durch Condamine bekannt, der 1735 eine Denkschrift, damals erfolglos, darüber veröffentlichte. Erst seit etwa 15 Jahren fing dieser Stoff an, die Aufmerksamkeit der Industriellen auf sich zu ziehen, nachdem er vorher nur mehr zu Spielereien und als Reinigungsmittel des Papiers benutzt worden war. Seine chemischen Eigenschaften wurden nun erst untersucht, die nicht minder wichtig sind, als seine mechanischen; die bedeutendste darunter sind dessen Unauflöslichkeit und chemische Beständigkeit. Keine Säure afficirt ihn, mit Ausnahme der concentrirten Salpetersäure; auflöslich ist er allein in Naphtha und in einigen ätherischen Oelen, wie Lavendelöl, Sassafrasöl u. dergl. In den nicht flüchtigen Oelen, z. B. in dem Leinöl, ist er zwar gleichfalls auflöslich, aber er verliert in dieser Verbindung die Eigenschaft des Auftrocknens. Dazu kommen die mechanischen Eigenschaften dieses Stoffes, nämlich dessen Elasticität, Tenacität, Dehnbarkeit, Undurchdringlichkeit für Wasser und für Gasarten, Leichtigkeit, Geschmeidigkeit, Erhärtungsfähigkeit, Glätte u. s. w. Auch lässt er sich nicht über den natürlichen Grad der Dichtigkeit hinaus verdichten; obschon er dem starken Drucke nachgibt, springt er immer wieder in seine normale Dichtigkeit zurück, wogegen er sich mit mehr Leichtigkeit ausdehnen lässt und in diesem Zustande geneigter ist zu verharren. Endlich lässt er sich legiren und färben.

Aus diesen spezifischen Eigenschaften des Kautschuk geht nun dessen Benützung und der Stil, der bei letzterer beobachtet werden muss, hervor; man verwendet ihn nämlich auf dreierlei Weisen:

1) als feste Masse, die in dickeren oder dünneren Platten oder auch in kompacten Formen benützt wird;
2) als biegsamen Faden zu Bändern und Geweben;
3) als Firniss, der auftrocknet und dann einen festen Ueberzug bildet, dessen Eigenschaften bis ins Unbestimmbare variirt werden können.

Uns soll hier zuerst nur die Verwendung des Kautschuk als lederartige Bekleidung beschäftigen, weil die zweite Benützung in das Gebiet der Filatur und Weberei gehört, wovon erst später zu sprechen sein wird, die dritte aber mit der Industrie des Lackirens nahe verwandt ist, der sogleich nach diesem ein Paragraph gewidmet werden soll.

Der rohe Kautschuk, wie er importirt wird, enthält eine Menge von unreinen Bestandtheilen, die häufig betrügerischerweise beigemischt sind. Um die Masse zu reinigen, hat man verschiedene Mittel ersonnen, unter denen das Verfahren des Herrn Sievier, ehemaligen Direktors der Joint

Stock Coutchouc company at Tottenham, das zweckmässigste sein soll. Man knetet und masticirt den in kleine Stücke geschnittenen rohen Kautschuk in einer Mühle, woraus er zu einer kompakten Masse zusammengeballt hervorgeht. Dabei entwickelt sich, wegen der inneren Arbeit der Theile so grosse Hitze, dass beständig Wasser aufgegossen werden muss, welches zugleich die Masse reinigt. Der röthliche ovoide Klumpen, der aus dieser ersten Manipulation hervorgeht, wird dann noch einmal, aber trocken, geknetet, mit Beifügung von etwas ungelöschtem Kalke. Die entwickelte Hitze treibt die Wassertheile aus der Masse heraus und macht diese dicht und schwarz. Noch eine dritte und eine vierte Operation findet statt, nach ähnlichem Masticationsprinzipe, aber unter Entwicklung sehr bedeutender Kräfte; hieraus hervorgegangen, ist die Masse erst homogen genug, um in gusseiserne parallelopipedische und cylindrische Formen gepresst werden zu können. Die Kuchen, meistens rechteckig, sind etwa achtzehn Zoll lang, neun Zoll breit und fünf Zoll dick; diese schneidet man in Scheiben von beliebiger Dicke mittels stellbarer Schneidemaschinen. Aus diesen Scheiben macht man Röhren für chemische und andere Zwecke, indem man die beiden Randflächen schräg aneinander löthet, auch verwendet man sie anderweitig auf das Vielseitigste. Aber die natürlichen Eigenschaften des Kautschuk erleiden unter diesen Manipulationen bedeutenden Abbruch (so z. B. ist das so zubereitete sogenannte gereinigte Federharz zum Abreiben beim Zeichnen fast nicht mehr zu gebrauchen, da es schnell erweicht und auch bröckelt), ohne dass die Uebelstände, dass der Kautschuk in der Kälte steif wird und in der Wärme leicht zusammenklebt, dadurch aufgehoben werden.

Das grosse Verdienst, beide beseitigt zu haben, gebührt dem Amerikaner Goodyear, dem aber der Engländer Hancock seine Erfindung des sogenannten Vulkanisirens des Kautschuk weggeschnappt hat. Durch dasselbe wird dieser Stoff auch gegen die Einflüsse der Wärme und Kälte beinahe unempfindlich gemacht. Man sättigt das Federharz mit Schwefel und setzt es dann einer Temperatur von 120° Réaumur aus, gleichsam einer Vulkanprobe. Erst durch diese Erfindung hat der Kautschuk seine ganze industrielle Bedeutung gewonnen; er ist nun ein fast unalterabler und dabei absolut gefügiger Stoff geworden, ein Fac totum der Industrie. Ein ganz neuer Prozess desselben erfinderischen Amerikaners hat ihm auch die Festigkeit des Steines, die einzige, die ihm noch abging, zu geben gewusst, wodurch er statt des Ebenholzes, des Hornes und der Lava für Knöpfe, Messergriffe, Kämme, Maschinentheile, Kästen und Möbel aller Art geschickt und anwendbar wird, und zwar

mit Hülfe solcher Proceduren, die den Stoffen, die nachgeahmt werden, fremd sind, aber die Fabrikation der Artikel unendlich erleichtern und sie im Preise entwerthen. Noch besonders hervorzuhebende Eigenschaft des so zubereiteten Stoffes ist seine Hämmerbarkeit, die ihn den Metallen noch mehr assimilirt, dazu seine Polirbarkeit und die Eigenschaft, alle möglichen Farben anzunehmen. In dieser letzteren Beziehung findet aber eine sehr glückliche Schranke darin statt, dass die Masse selbst einen tiefen Naturton hat, der sich mit den angewendeten verschiedenen Farbenstoffen, die in gekörntem oder pulverisirtem Zustande in die etwas durchscheinende Masse eingeknetet werden, auf angenehmste Weise verbindet und die argen Verstösse gegen die Farbenharmonie (die nun einmal unsere moderne westländische Industrie nicht eingesteht und begreift) in etwas mildert. (Vergleiche darüber den §. 14.) Auch die Eigenschaft des präparirten Federharzes, die galvanoplastische wie jede andere Vergoldung leicht anzunehmen, ist hier noch hervorzuheben.

Ich entnehme aus dem interessanten Berichte des Dr. Bucher über den Artikel Kautschuk auf der letzten Pariser Weltausstellung,[1] den ich auch schon in dem vorherigen zum Theil benützt habe, folgende Liste von Gegenständen, die von Goodyear, Morey und anderen damals ausgestellt waren, um zu zeigen, wie viel umfassend schon jetzt der Bereich dieses merkwürdigen Stoffes ist, und in welchem Grade er die Aufmerksamkeit der Techniker und selbst der Kunstindustriellen noch fortwährend in Anspruch nehmen muss; da gab es Schuhe mit feinen Ventilen, die das Wasser nicht ein, wohl aber die Evaporation des Fusses von Innen auslassen; Kleidungsstücke aller Art; wasserdichte Tapeten, davon eine Art, mit farbigem Sand beworfen, von Gagin in Clincnoncourt, zur Aussenbekleidung der Wände; Landkarten; Zelte; Pontons; Rettungsboote; Schwimmgürtel; Taucheranzüge; Ringe, um Wagen in das Gestell zu hängen, an Stelle von Springfedern; Bilderrahmen; Möbel, solide oder fournirt; Sattelgestelle; Büchereinbände; Hähnchen für Fässer etc.; Knöpfe; Wasserkannen; Gewehrkolben; Säbelscheiden; Patrontaschen; Spuhlen und andere Maschinentheile; Toiletten- und Weberkämme; Blankscheite; Stäbe für Schnürleiber, Sonnen- und Regenschirme; Spazierstöcke; Brillengestelle von ausserordentlicher Dünne, Biegsamkeit und Haltbarkeit; Griffe von Messern und Werkzeugen aller Art; Lineale für Reisszeuge mit Eintheilung in Millimeter; Hochreliefs mit und ohne Vergoldung; Schmucksachen; Kästchen und Quincaillerie

[1] In der Nationalzeitung vom 15. Sept. 1855.

aller Art. Auch der rothe Sammt, mit dem die Schränke verhangen sind und die goldenen Schnüre und Quasten daran sind von Gummi! — Eine grossartige Anwendung ist auch der Beschlag der Schiffe mit Gummiplatten, die nicht wie die Kupfertafeln der Oxydation ausgesetzt sind und wegen ihrer Elasticität den Insekten und Bohrmuscheln Widerstand leisten. Aus amerikanischen und französischen Häfen sind im vorigen Jahre Schiffe mit einem solchen Beschlage zu weiten Reisen ausgelaufen. Auch Pferdebeschläge und Radringe (die sich aber nicht sonderlich in der Praxis bewährt haben) wurden schon früher aus vulkanisirtem Kautschuk bereitet. Vielleicht macht die neue Erfindung Goodyears das Federharz auch zu diesem Zwecke geeigneter.

Bei einer solchen Materie steht einem Stilisten der Verstand still!

§. 33.

Jetziger Stil, der bei den Kautschukprodukten vorherrscht.

Unter allen Stoffen hat das Metall, wenn man alle Einzeln-Eigenschaften der Metalle sich in Eins verschmolzen denkt, noch die meiste Aehnlichkeit mit dem unsrigen, wegen der Mannigfaltigkeit der technischen Fakultäten, die beiden gemein ist, wesshalb es passend scheinen möchte, die Frage über den Kautschukstil auf das Hauptstück über die Metalle zu übertragen. Doch kann sie hier schon nicht ganz umgangen werden, nämlich mit Hinblick auf das Bekleidungswesen und die Flächenbehandlung im Allgemeinen, worin der genannte Stoff eine so wichtige Rolle zu spielen anfängt. Es ist interessant, hierüber zuerst die Erfahrung sprechen zu lassen, die, obschon die Geschichte der Kautschukindustrie sehr jung ist, nicht ermangelt, ihre Lehre zu geben. Die Vergleichungspunkte bieten die beiden Ausstellungen von 1851 und 1855. Die Kautschuk- und Guttaperchaprodukte waren in beiden, besonders in den amerikanischen und englischen Abtheilungen, sehr reichlich repräsentirt und geben einen sicheren Aufschluss über den Standpunkt der neuen Industrie zu Anfang und zu Ende des Zeitraumes von vier Jahren. Auf der Ausstellung von 1851 in dem Hydepark sah man in dieser Technik das Prinzip vorherrschen, die Fähigkeit des Federharzes, jegliche Form, auch die schwierigste, anzunehmen, bis auf das allerextremste auszubeuten, es musste hier seinen angebornen federharzigen Leichtsinn in allen möglichen Extravaganzen und Luftspringerkünsten kund geben, gegen welche in den besseren Artikeln und Aufsätzen, die damals über jene Welt-

ausstellung berichteten, denn auch mit grossem Rechte geeifert worden ist. Ist es der Einfluss dieser Stimmen oder ist es der gesunde Menschenverstand der Amerikaner, der seinen Weg allein zu finden wusste, — kurz, diese haben seitdem gelernt, den jugendlichen Federsinn des Harzes zu bändigen; sie liessen sich durch die grosse Bildsamkeit des Stoffes nicht wieder zu gekünstelten und zweckwidrigen Formen und Verzierungen verleiten und zeigten auf der letzten Ausstellung vielleicht sogar ein entgegengesetztes Ueberschreiten der Stilgerechtigkeit, weil sie selbst für Schmuckkästchen und dergleichen Prachtgegenstände aus diesem Stoffe, die glatten, jeglicher plastischen Zierde baaren Oberflächen vorwalten liessen, die dann mit mässig gehaltenen silbernen und goldenen Beschlägen garnirt wurden; also der Stoff erhält erst durch fremde Zuthat seinen ornamentalen Schmuck, er selbst macht sich nur geltend durch die ausserordentliche Gleichartigkeit seiner Masse, durch sein mildes Schwarz, durch die tadellose Glätte seiner polirten Oberfläche, endlich durch seine Solidität und Inalterabilität, die sich äusserlich durch Formeneinfachheit kund gibt und gleichsam symbolisirt.

Der Fortschritt ist hier nicht zu verkennen, dennoch nimmt man zugleich wahr, wie die Neuheit der Eigenschaften, die der Erfindungsgeist Goodyears zuletzt aus diesem Stoffe herauszulocken gewusst hat, nämlich dessen feste, hornartige Textur, auf diesen Umschlag in der ästhetischen Behandlung des Stoffes eingewirkt hat. Man hatte nur noch die einzige zuletzt entdeckte Qualität des Stoffes im Auge und diese ward massgebend für den ganzen Bereich der Technik, in welcher er doch auf das Verschiedenseitigste benützt wird.

So viel ich weiss, werden viele Gegenstände, bei welchen der Kautschuk in verhärtetem Zustande angewendet wird, in Formen gepresst oder auch gegossen. Keine Formprocedur aber ist so vollkommen, dass gewisse Formfehler, Nähte und dergleichen andere Unvollkommenheiten des Produktes, ganz zu vermeiden wären; andererseits gestattet das Formen grossen Reichthum der Verzierung ohne Mehrkosten, mit Ausnahme der ersten Auslagen für die Form, und dieser Reichthum der Flächenverzierung kann benützt werden, um die auf einer ganz ebenen Fläche so leicht bemerkbaren Formfehler zu verstecken und zu verkleiden. Eine gemusterte Oberfläche, etwa nach dem Prinzipe der, aus ganz ähnlichen technischen Rücksichten hervorgegangenen, schönen geformten Henry II. Vasen (s. Keramik, unter der Rubrik Fayence) ist daher für einen gewissen Theil dieser Gegenstände keineswegs stilwidrig und lässt sich desshalb unter Umständen wohl mit Recht jene gesuchte Simplicität in

der Behandlung derselben, von der oben die Rede war, als eine Verirrung des Geschmackes nach einer, der früheren entgegengesetzten, Richtung hin bezeichnen.

So bin ich auch durchaus nicht mit den amerikanischen Gummischuhen einverstanden, deren Oberfläche viel zu glatt gehalten ist, wodurch die genuinste Eigenschaft des Federharzes und diejenige, die hier neben seiner Undurchdringlichkeit die wichtigste ist, nicht unterstützt, sondern in ihrer Thätigkeit gestört, ja eigentlich gänzlich aufgehoben wird. Eine gewisse Rugosität der künstlichen Harzhaut, wo sie lebendig bewegte Organismen bedecken soll, ist durchaus nothwendig. Sie würde auch dem mit Gummischuhen bewaffneten Fusse die hölzerne Plumpheit in etwas benehmen, welche das Tragen derselben jetzt so verdriesslich macht.

Noch verwerflicher finde ich die Nachahmung des Seidensammtes in Gummi. Hier ist es, wo die Fügsamkeit der Materie für Reliefbildungen und andere Prozesse benützt werden musste, um die an sich todte, durch kein natürliches Korn oder sonst wie gleichsam natürlich dekorirte Oberfläche zu beleben. Da ausser dem Pressen auch noch das Löthen der Theile in der Kautschukindustrie so grosse Hülfsquellen des Darstellens gestattet, so sollen beide Proceduren bei der Flächendekoration zusammen wirken, und den Stil ähnlicher Gummidecken bestimmen; dagegen soll man sich dabei vor der Nachahmung textiler Produkte, wie des Sammtes, hüten, da diese aus ganz anderen Proceduren als die genannten hervorgehen.

Ich habe schon oben den ganz besonderen Reiz, den der gefärbte Kautschuk gewährt, hervorgehoben; dieser Stoff gleicht hierin dem kolorirten Stroh, Wachs, Holz, Leder und andern tingirten Stoffen, die eigene Naturfarbe besitzen. Letztere dient als gemeinsames Band für die Farben und vereinigt ihre Dissonanzen; auch diesen Vortheil, den unser Stoff in höherem Masse bietet als irgend ein anderer, soll man nicht unbenützt lassen und mittels der Löthung ein anmuthig polychromes, durch flache, eingepresste Reliefs belebtes System der Flächendekoration erzielen. (Vergleiche mit dem Obigen das Kapitel Hyalotechnik in der Keramik.)

§. 34.

Kautschuk zu der Deckung der Häuser benützbar.

Die Natur hat ihre organischen Bildungen auf zweierlei Arten zu decken gesucht und sie wurde in beiden Deckungssystemen ein Vorbild

für den Menschen in der Bereitung seiner künstlichen Decken. Der natürliche Schutz der Organismen besteht entweder in einem kontinuirlichen dem Wasser undurchdringlichen und auch sonstigen äusseren Einwirkungen einen gewissen Widerstand entgegensetzenden Hautsysteme, wie bei den Pflanzen, bei vielen Bewohnern der Gewässer, z. B. den Delphinen, Wallfischen, Aalen u. dgl., auch bei manchen Landthieren und dem Menschen, oder er besteht in einem Schuppensysteme, das sich bei vielen Pflanzenbildungen so wie bei den meisten Fischen (und zwar bei ihnen am entschiedensten) ausspricht, das auch dem Gefieder der Vögel zum Grunde liegt, und worauf in letzter Instanz auch das Pelzwerk der haarigen Thiere zurückgeführt werden muss.

Bisher hatten wir keinen Stoff gefunden, der für die äussere Bedeckung und die Bedachung unserer Häuser nach dem zuerst genannten Prinzipe die nöthige Dichtigkeit und Geschmeidigkeit böte. Der Mörtelbewurf besitzt zwar viele Eigenschaften, die ihn dazu befähigen, ist aber wenigstens für Dachbekleidungen nach dem Prinzipe der Flächenkontinuität in unserem Klima nicht völlig genügend. (Von ihm wird im Folgenden geredet werden.) Eben so wenig entsprach bis jetzt die Asphaltbekleidung den Erwartungen, die man in dieser Beziehung von derselben gehegt hatte. Von dem Kautschuk und den noch zu erfindenden billigeren Ersatzen für ihn, versprechen sich manche auch hier eine Umwälzung in der Technik des Häuserbauens und in Folge dessen in dem Stile der Baukunst, so weit dieser von dem Materiellen abhängig bleibt, wobei die Imbrikationen unserer Dächer, ja letztere selbst, nicht mehr materielle, sondern nur noch historische Stilberechtigung behielten. Doch zweifle ich, dass das System der Flächenkontinuität bei äusseren Bedachungen jemals das uralte Schuppensystem gänzlich beseitigen werde, da dieses, ausser dem Vorrechte der Kunsttradition, auch unbestrittene materielle Vorzüge vor dem anderen behält, worunter die Leichtigkeit, womit sich Schuppendächer repariren lassen, vor allen zu erwägen ist. Da das Schuppendach von Anfang her aus Stücken besteht, braucht es nämlich bei Reparaturen nicht geflickt zu werden, wie diess bei kontinuirlichen Decken nothwendig wird.

§. 35.

Das Lackiren.

Lackirprozesse bei den Chinesen.

Der Lack ist eine speziell chinesische kontinuirliche Flächendecke, dem hier noch einige Worte gewidmet sein mögen, da sich verschiedene stilistische Bemerkungen daran knüpfen lassen und er auch an und für sich hinreichendes kunsttechnologisches Interesse hat.

Der Lack (tsi, zu Kanton auch tsat) ist ein Firniss, der an der Luft schwarz und glänzend wie Pechstein wird, und der in China ungemein häufige Anwendung findet, besonders zur Flächendekoration von Kästchen und Luxusmöbeln. Doch wird er auch zu grösseren (architektonischen) Arbeiten benützt; man mag mit Recht behaupten, dass dieser Stoff den Stil der gesammten chinesischen Kunst wesentlich bedingt. Die Chinesen lackiren alles, — selbst die Stämme der Bäume in den zierlichen Lustgärten ihrer Wohnungen.

Die Operation des Lackirens zerfällt in viele Processe, und für jeden ist eine besondere Abtheilung von Arbeitern bestimmt, die sich nur mit ihm beschäftigen. Zuerst wird das Möbel etc. vom Tischler sehr sorgfältig ausgeführt; man schabt es mit einem eisernen Schaber glatt und stopft alle Ritzen und Fugen mit feinem Werch (ma) auf das Genaueste aus. Dann überklebt man diese Fugen mit Streifen Papier von der Pflanze Brussonetia und gibt der Oberfläche ein Korn, indem man sie mit seidenem Kanevas oder mit feinkörnigem Papiere überzieht.

Hierauf grundirt man die so vorbereitete körnige Oberfläche mit Ochsengalle und sehr fein pulverisirtem rothem Steingut, welche Stoffe man mit einem Ebenholzspachtel auf einer mit Rändern versehenen Tafel sehr langsam zusammenrührt. Diese Operation dauert einen ganzen Tag.

Die Grundirung geschieht mit einem breiten und flachen Pinsel (ungefähr fünfzehn Centimeter breit) und die Schicht muss ziemlich stark sein. Wenn sie trocken ist, hat sie eine körnige Oberfläche von braunrother Farbe.

Nun glättet man diesen Ueberzug mit einem Polirsteine von rothem Steingute. Damit der Lack nicht eindringe wendet man verschiedene Mittel an; in Japan benützt man zu diesem Zwecke Wachs, in China wird die rothe Unterlage mit einem zweiten, sehr dünnen Ueberzuge von Gummi und feiner Kreide bedeckt.

Der Lack soll der röthliche Saft oder das Harz eines Baumes sein, der in den Provinzen Sse-tchouen, Kiang-si, Honan und Tchekiang in China, sowie in verschiedenen Gegenden Japans wächst. Die Chinesen nennen ihn Tsi, die Japanesen Sitz-djou und Urusi-no-ki. Man identificirt diesen Baum mit der Augia Sinensis des Linné. Andere wollen, der Lack werde aus dem Harze der Melanorhoea, des Rhus succedaneum oder des Rhus vernix bereitet. Gemeinere Sorten werden auch von den Früchten der Dryandra cordata und des Rhus Semialatum gewonnen.

Die Sorten der Lacke sind sehr verschieden, wonach sich die Preise richten. Der feinste Lack sieht dunkel-kaffeebraun aus und spielt etwas in's Röthliche, kostet etwa 400 bis 500 Frcs. auf den Centner und kommt meistens aus Sse-tchouen.

Ausserdem gibt es geringere Sorten, die nicht so dunkel sind; je heller und weisslicher, desto geringer ist seine Qualität.

Der Pater d'Incarville unterscheidet 14 verschiedene Sorten, und beschreibt ihre Eigenschaften. (Siehe Chine Moderne ou Description historique géographique et littéraire de ce vaste Empire, première partie par M. G. Pauthier, seconde partie par M. Bazin. Paris 1853. Seite 630 ff.)

Man vermischt die gereinigten und auf verschiedene Weisen durch Zusätze von Schweinsgalle, Hirschhornkohle u. s. w. präparirten Lacke mit Wasser, so dass etwa 605 Gramm Lack der ersten Qualität auf ein Kilogramm Wasser kommen, setzt auch noch zu derselben Quantität Lack 37 bis 40 Gramm Oel von der Camellia Sesanqua, eine Schweinsgalle[1] und circa 19 Gramm Reissessig hinzu. Nachdem diese Stoffe gut zusammengemischt sind, bilden sie einen feinen pastosen Firniss von glänzend schwarzer Farbe.

Zum Auftragen desselben bedient man sich eines sehr zarten platten Pinsels (tsat-chun). Dabei ist jeder Staub zu vermeiden, wesshalb diese Operation in sorgfältig verschlossenen wohlgekehrten Räumen geschieht.

Zum Trocknen vermeiden die Chinesen die geheizten Räume, und wählen dazu vielmehr feuchte und kühle Orte, benetzen auch im Sommer den Fussboden, um das zu schnelle Trocknen und damit verbundene Reissen der Oberflächen zu vermeiden.

Aus der Trockenstube gelangt das Stück in die Hände eines Arbeiters, der es mit Wasser benetzt und es sorgfältig mit einem Polirsteine von feinkörnigem Schist (Lao-Hang-Chi) abschleift.

[1] Die Galle ist auch in der Aquarellmalerei ein sehr bekanntes Bindemittel.

Hierauf bekommt es einen zweiten Firniss, und nachdem es getrocknet, eine zweite Politur, und diese Operationen wechseln so lange miteinander ab, bis die Oberfläche vollkommen eben und glänzend ist. Die geringste Zahl solcher Lacküberzüge ist drei, die grösste achtzehn.

Um die Politur zu vollenden, bedient man sich auch einer weissen Thonerde, die aus der Provinz Kouang-Tong kommt.

Zuletzt wird der Gegenstand noch einmal lackirt und dann, für den Lackirer fertig, den Händen der Künstler übergeben.

Die Zeichnungen werden aus freier Hand mit Zinnober und Pinsel auf die Oberfläche getragen, dann mit einem feinen Stahlstifte umzogen, mit welchem auch alle noch fehlenden Details der Umrisse in den Lack eingeritzt werden. Der Zeichner hält Pinsel und Stift immer senkrecht und in ganz freier ungestützter Hand; die Handfestigkeit und Sicherheit, die er dabei zeigt, ist bewundernswürdig.

Zuweilen wird der Entwurf auch vorher auf dem Papier vollendet und auf den Grund durchgepaust.

Man umfährt hierauf die Umrisse der Zeichnung mit dem Lack Kouang-si oder auch mit einer andern Sorte, die Hoa-kin-tsi genannt wird und als Mordente für die Vergoldung dient; man fügt ein wenig Kampfer zu dieser Mischung.

Wenn getrocknet, vergoldet man diese Umrisse mit Muschelgold, mit Hülfe eines feinen Tupfers. Dieses Muschelgold ist eigens zubereitet und mattglänzend. Man bedient sich dazu einer Pottascheauflösung in Wasser. Es kostet ungefähr fünf Franken das Gramm. Für grünlichblasses Gold nimmt man solches, das mit Silber legirt ist.

Wenn man Reliefs machen will, legt man eine zweite Lage der oben genannten Mordente aber ohne Kampfer auf, vergoldet wieder und so fort, bis die erwünschte Höhe des Reliefs erreicht ist, das also wie bei der Porzellanmalerei allmälig durch den Pinsel gewonnen wird und eine Art von Mittelding zwischen Malerei und Skulptur ist. Um die schwarzen Umrisse, die Details der Augen, des Mundes, der Haare, des Kostüms, der Landschaft u. s. w. auf den Goldgrund zu zeichnen, bedient man sich des Lackes Fo-kien; zuletzt setzt man noch verschiedene Details in feinem oder in porphyrisirtem legirtem Golde auf, das in Gummiwasser suspendirt ist.

Man hat auch weisse Lackwaaren mit vielfältigen Ornamenten. Dieser Lack wird aus dem Hoa-kin-Tsi gemacht, der mit Silberblättchen gemischt ist und mit Kampfer flüssig gehalten wird.

Das Roth ist das chinesische Zinnober (Tchou-cha); das Rosa wird

aus der Karthamusblume gewonnen, das Grün aus Orpiment und Indigo, das Violet aus dem Tse-chi oder calcinirten Kolkotar und das Gelb aus Orpiment. Alle diese Farben gewinnen in Verbindung mit dem Lacke durch das Alter, anstatt zu verschiessen.

Die Feinheit der Pinsel, die angewendet werden, ist ausserordentlich, auch sind sie sehr theuer (fünf Franken und mehr das Stück).

Aus dem Atelier des Malers und Vergolders geht das Möbel in die Hand des Kunsttischlers zurück, der es montirt, mit Schlössern, Beschlägen und Handgriffen versieht und geschmackvoll auszustatten weiss.

Die Arbeiter schaffen für sehr geringen Lohn das ganze Jahr ohne Unterlass, denn die Chinesen kennen weder Sonntag noch Feiertag und die Werkstatt wird nur zweimal im Jahre geschlossen, nämlich am Neujahrstage und am Tage des Laternenfestes. Zuweilen bekommen einzelne Arbeiter Urlaub.

§. 36.

Die Technik der Chinesen mit der Technik der Alten verwandt. — Indische Lacke. — Papiermaché.

Das Verfahren des Lackirens bei den Chinesen wurde mit einiger Umständlichkeit beschrieben, weil es in vielen Punkten mit demjenigen übereinstimmt, welches die Hellenen und überhaupt alle antiken kunstgebildeten Völker (Assyrer, Aegypter, Etrusker u. s. w.) bei ihren polychromen Flächenverzierungen beobachteten und manchen interessanten Blick in die Technik der ältesten Malerei gewährt. Hierauf wird in dem Folgenden noch zurückzukommen sein; hier sei nur noch darauf hingewiesen, wie sich in den oben beschriebenen Lackarbeiten ein vollkommenes Eingehen von Seiten des chinesischen Industriellen in die Anforderungen der Stoffe und in die Bedingungen der Aufgabe kund gibt, worauf ein eigenthümlicher Reiz des Formell- und Farbig-Schönen beruht, der ganz unabhängig ist von dem mehr intellektuellen Genusse an der höheren Kunstdarstellung, dessen volle Befriedigung zwar das höchste Streben in der Kunst ist (das die Chinesen niemals ambitionirten), dessen ungenügende Befriedigung jedoch bei uns sehr häufig auf Kosten jener rein formellen Harmonie des Schönen zu theuer erkauft wird.

In die Kategorie der chinesischen Lackarbeiten gehören auch die bekannten Gegenstände von Papiermaché mit eingelegtem Perlmutter und goldenen gemalten oder plastisch aufgetragenen Verzierungen, die

vorzüglich in England in technischer Beziehung sehr gut nachgeahmt werden (obschon auch im rein Technischen das chinesische und japanische Lackiren uns noch immer unerreicht bleibt), in stilistischer Hinsicht aber noch sehr vieles zu wünschen übrig lassen.[1] Man erkennt auf den ersten Blick, dass das Prinzip, welches die Amerikaner für ihre Kautschukwaaren zuletzt adoptirt haben (siehe oben), eigentlich hier in der jetzt besprochenen Industrie zu Hause und von ihr entlehnt ist, wobei wohl die Aehnlichkeit beider Stoffe erkannt, dagegen nicht genug auf dasjenige Rücksicht genommen wird, was sie trennt.

Die indischen Völker waren von den ältesten Zeiten gleich den Chinesen sehr geschickte Lackarbeiter, scheinen auch noch durch eine grössere Auswahl seltener Lackarten (vorzüglich hellfarbiger), die ihr Boden hervorbringt, vor diesen bevorzugt zu sein. Die schönsten Lackarbeiten sind diejenigen im indo-persischen Stile; sie zeigen Blumenornamente zum Theil in einem antikisirenden Renaissancegeschmack (über dessen Ursprung verschiedene Meinungen obwalten, auf die ich zurückkommen werde), zum Theil auch in Nachahmung der bekannten Shawlmuster und mit vielfach einander durchschlingenden Cypressenornamenten. An ihnen ist strenger Stil mit echter Anmuth des rein vegetabilischen Ornaments gepaart; die Vergoldungen treten an den solcherweise oft hellgründig lackirten Kästchen u. s. w. der Inder niemals massenhaft auf. Herrliche Muster solcher neu-indischer Lackfabrikate befinden sich in dem Museum of ornamental art zu London. W. Redgrave hat zu seinem oben erwähnten Report etc. mehrere Beispiele solcher gewöhnlicher indischer Lackarbeiten gegeben, die ich hier beifüge.[2] Er bemerkt dazu Folgendes: „Die rein ornamentale Behandlung der Formen und ihre eleganten fliessenden Konturen verbunden mit der angenehmen Vertheilung von Gold und Farbe auf den Oberflächen geben Anweisung, Reichthum ohne Buntheit zu entwickeln, eine Lehre, die sich unsere Lackirer und Papiermachémanufakturisten zu Herzen nehmen sollen. Zudem muss man bedenken, dass diese Waare von der gewöhnlichsten und billigsten Art ist, woraus hervorgeht, dass gemeine Formen und schlechte Verzierungen nicht nothwendig mit billiger Produktion verbunden sind.“

Holz und Papiermaché, sowie alle dem ähnlichen lackirten Stoffe, haben gemein, dass bei ihnen alle zu scharfen Ecken zu vermeiden sind,

[1] Eine sehr bekannte und ausgedehnte Fabrik von Papiermachéwaaren ist die der Herren Jennens & Bettridge, Belgrave Square, London.

[2] Siehe Farbendruck-Tafel X.

wegen der Sprödigkeit des Lacks, der an den Ecken am leichtesten abspringt. Jeder Lackstil verlangt daher abgerundete nicht zu scharfkantige Formen und hält zugleich das Grunderforderniss des Flachen fest. Im Vergleich mit der Emaillirkunst, mit welcher diese Technik sonst sehr verwandt ist, bietet die Lackmanufaktur mehr Freiheit, da der Lack nicht eingebrannt zu werden braucht. Man weiss, wie grosse Stilschwierigkeiten der Prozess des Brennens und die damit verbundenen Vorarbeiten in Bezug auf Ornamentation, Farbenbenützung etc. herbeiführen. Diesen Vorzug soll die Lackmanufaktur an sich erkennen und ausbeuten, denn es genügt nicht, die engsten Grenzen des Stils zu kennen und sich in diesen beschränkten Kreisen zu halten, man verlangt an einem edel stilisirten und charakteristischen Werke, dass es auch sich entfesselter zeige, wo ihm materielle oder technische Schranken keinen Zwang entgegenstellen.

Ich komme nochmals darauf zurück, dass die Papiermachéfabrikation ihre ganz besonderen Stilbedingungen zu erfüllen hat, durch welche sie sich wesentlich sowohl von der Holzarbeit wie von der Kautschukarbeit unterscheidet. Es erhält nämlich die Pappe oder jede dem aufgeweichten Papier ähnliche Masse, wie sie zu den Papiermachéfabrikaten angewendet wird, nur dadurch die nöthige Konsistenz und Festigkeit, dass man gewölbte und geschweifte Formen wählt und jede zu ausgedehnte ebene Fläche vermeidet; das Prinzip, wonach dergleichen Gebilde aus Papiermaché entstehen, wird später, wenn von der Hohlkörperkonstruktion (Tubularkonstruktion) die Rede sein wird, genauer bezeichnet werden; hier genügt es, darauf aufmerksam gemacht zu haben, wie ein besonderer windschiefer Stil, der sich in glatten aber geschweiften und gekrümmten Umrissen und Oberflächen gefällt, und vornehmlich bei Möbeln und Geräthen Anwendung findet, in gewissen Fällen und namentlich in der Technik, von welcher zuletzt die Rede war, seine volle Berechtigung hat und gleichsam nothwendig wird.

§. 37.

Faserstoffe.

Die Erwägung der einfachen Stoffe, die ganz naturwüchsig oder doch nach vorhergegangener technischer Bearbeitung, durch welche die struktiven und formellen Eigenschaften der Stoffe keine wesentlichen Aenderungen erleiden, angewendet werden, hat bereits eine fast über-

gebührliche Ausdehnung gewonnen, es ist daher Zeit, uns jetzt denjenigen Stoffen zuzuwenden, welche zuerst einer gänzlichen formellen Umwandlung unterworfen werden müssen, um sie gewissen Zwecken, die hier in diesem, den textilen Künsten gewidmeten, Abschnitte der Schrift in Betracht kommen, dienstbar zu machen.

Wir beschränken uns, dem vorgesteckten Zwecke der Schrift gemäss, auf die wichtigsten unter ihnen, da sich die meisten anderen ähnlich benützten Stoffe in ihren Grundeigenschaften an dieselben anschliessen, und führen als solche an: den Flachs, die Baumwolle, die Wolle, die Seide.

Jene beiden gehören dem Pflanzenreiche, die letzteren beiden dem Thierreiche an; sie liessen sich aber auch anders gruppiren, um so mehr, da die Seide, obschon das Produkt einer Raupe, doch eigentlich kein organisches Erzeugniss ist, sondern sich vielmehr mit einem äusserst fein gesponnenen und erhärteten Pflanzengummiröhrchen vergleichen lässt, so dass sie also mit dem Kautschuk in Verwandtschaft tritt. Man kann den Flachs neben die Seide stellen, die Baumwolle neben die Wolle, denn die in beiden Gruppen zusammengestellten Stoffe sind einander offenbar in stilistischer Hinsicht die verwandtesten.

An dieser Stelle dürfen nur diejenigen Bemerkungen über den Stil der aus den vier genannten Rohmaterialien producirten Stoffe Platz finden, die aus den spezifischen Eigenschaften dieser Rohstoffe hervorgehen (ohne spezielle Berücksichtigung der Proceduren, die zu ihrer Verarbeitung nothwendig sind, und die in dem nächsten Paragraphen besprochen werden). Es werden daher zunächst die spezifischen Eigenschaften dieser Rohstoffe in Betracht kommen.

Die mikroskopischen und chemischen Eigenschaften der oben genannten Stoffe sind öfters Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gewesen, ohne dass, wie es scheint, in jeder Beziehung befriedigende Resultate dabei erreicht wurden; wenigstens sind die Untersuchungen und Beobachtungen der einzelnen Gelehrten über diesen Gegenstand sehr verschieden ausgefallen. Die Strahlenbrechung der bei der mikroskopischen Untersuchung angewendeten Medien wirkt nämlich dermassen verändernd auf das Erscheinen der mikroskopischen Substanzen, dass für jede derselben das ihr günstigste Medium gewählt werden muss, um durch dasselbe ein möglichst richtiges Bild des Stoffes zu gewinnen. Die Nichtberücksichtigung dieser Einflüsse hat die obenbezeichnete Ungewissheit in den Resultaten der verschiedenen Beobachtungen veranlasst.

Im Ganzen genommen stimmen jedoch die Beobachtungen darin

überein, dass die Flachsfaser eine glänzende Aussenfläche und eine cylindrische Durchschnittsfläche von glasigem Bruche hat (nach Thomson mit rohrartigen Gelenkabsätzen, nach Ure ohne dieselben).

Die Baumwolle ist sehr mannigfach gestaltet, wenn man sie im trocknen Zustande beobachtet. So sieht die Baumwolle von Sea Island ganz anders aus als die von Smyrna, nämlich jene bandartig und ziemlich regelmässig gewunden (wie ein gedrehter hohler Halbcylinder), diese dagegen ästig ungeregelt, obschon im Ganzen der Bandform (von flacher Durchschnittsebene) sich annähernd und hierin von dem Flachse charakteristisch verschieden. Mit Oel oder Balsam getränkt sind jedoch beide Baumwollenarten kaum zu unterscheiden.

Wolle und Seide können nach Ure am besten in kanadischem Balsam, mit Terpentinöl verdünnt, beobachtet werden. Die Wollenfasern sehen beinahe wie Schlangen aus, mit schuppiger Oberfläche und cylindrisch; diese hackenversehene Aussenrinde der Wolle gibt ihr die Eigenschaft, sich zu filzen, wodurch sie sich von den meisten anderen Stoffen, mit Ausnahme der Haare gewisser Thiere, unterscheidet, die diese Eigenschaft in hohem Grade besitzen.

Die Seidenfäden sind gedoppelt und bestehen aus Zwillingsröhren, welche der Seidenwurm beim Spinnen parallel legt und durch den Firniss, womit deren ganze Oberfläche überzogen ist, mehr oder weniger gleichförmig aneinander kittet. Jede Faser dieser Fäden hat $^1/_{1800}$ bis $^1/_{2000}$ Zoll Durchmesser. Im Durchschnitt beträgt die Breite eines jeden Röhrenpaares gegen $^1/_{1000}$ Zoll, obschon sie an verschiedenen Seidensorten verschieden ist. Die Rohseiden, wie sie eingeschickt werden, sind schon präparirt und gehaspelt, wobei die Beschaffenheit der Zwillingsfasern in Hinsicht auf Dichtheit und Parallelismus Veränderungen erleidet.

Der Durchmesser der Flachsfasern beträgt gegen $^1/_{2000}$ Zoll, also so viel wie die Seide.

Die Baumwollenfasern sind eigentlich cylindrische Röhren, die jedoch beim Trocknen ineinander fallen und halbcylindrisch erscheinen. Ihr Durchmesser nach der flachgedrückten Seite beträgt je nach der Qualität $^1/_{500}$ bis $^1/_{3000}$ Zoll.

Die Wolle erscheint unter dem Mikroskop in der Luft betrachtet von einem Durchmesser von $^1/_{1000}$ bis zu $^1/_{1600}$ Zoll; selbst die feinste spanische und sächsische Wolle übersteigt diesen Grad der Feinheit nie oder selten.

Die Zähigkeit oder Stärke der verschiedenen Faserstoffe ist: für Flachs 1000, für Hanf 1390, für neuseeländischen Flachs 1996, für Seide

2890. Die Stärke der Baumwolle und Wolle ist noch nicht gehörig ermittelt, steht aber weit unter jener der obenerwähnten Faserstoffe.

Baumwolle und Flachs bestehen aus Kohlenstoff, Sauerstoff und wenig Wasserstoff, Seide und Wolle haben zu den genannten Bestandtheilen auch 11 bis 12 Theile Stickstoff in sich. Die Bestimmung der spezifischen Gewichte der Rohstoffe ist unsicher. Nach Ure ist das spezifische Gewicht der Wolle, das Wasser als Einheit genommen, = 1,260; das der Baumwolle = 1,47 bis 1,50; das des Flachses = 1,50; das der Seide endlich = 1,30. Für das Mumienzeug fand er ein Gewicht = 1,50, also = der Baumwolle und des Flachses.

Anmerkung. Vergleiche über die berührten Untersuchungen:

The philosophy of Manufactures, or an Exposition of the Scientific moral and Commercial Economy of the Factory-System of Great Britain by Andrew Ure, Dr., 8. London 1835. Im Auszuge in Dingler's Journal Band LVIII. S. 157.

Abhandlung über das Mumienzeug von James Thomson Esq. mit Abbildungen von Francis Bauer. Im Auszuge in Dingler's Polyt. Journale Bd. LVI. 8. 154.

Ure's Dictionary of Arts, Manufactures and Mines. With a Supplement. — New-York und Philadelphia 1846.

Ferner: C. Ritter, Ueber die geographische Verbreitung der Baumwolle und ihr Verhältniss zur Industrie der Völker alter und neuer Zeit. Abh. d. Akad. d. Wissensch. Berlin 1850—51.

§. 38.

Flachsfasern und deren besondere Eigenschaften.

Wenn jene mikroskopischen chemischen und mechanischen Eigenschaften der Rohstoffe für unseren Zweck, nämlich für die Frage über den Stil in den Künsten, wenig Anhalt zu geben scheinen, so sind sie doch der Grund für gewisse mehr augenfällige und sinnlich wirksame Eigenschaften der Rohstoffe im Ganzen betrachtet, die für ihre technische Behandlungsweise massgebend werden; als da sind: die Unterschiede in der Wärmeleitungsfähigkeit und damit zusammenhängenden Fähigkeit der Leitung elektrischer Fluiden, die Unterschiede in der Glätte der Oberflächen der Faserstoffe, die grössere und geringere Empfänglichkeit derselben für die Aufnahme von Pigmenten, die Grade der Feinheit des Ausspinnens, deren sie fähig sind, das Verhalten der Faserstoffe im Wasser, wovon die Waschbarkeit der aus ihnen gebildeten Fabrikate abhängt, und

viele andere Verschiedenheiten derselben, die deren Benützung und Verwerthung bedingen.

Die Urgeschichte der Erfindungen ist im Allgemeinen dunkel und fabelhaft, aber auf keinem Gebiete unsicherer und unfruchtbarer als auf dem der ältesten Industrie der Gewandbereitung.

Es ist unnütz, die Frage aufzuwerfen und entscheiden zu wollen, ob die Fabrikation der Wollenstoffe älter sei als die der Linnenzeuge, oder bei welchem Volke des Südens die Baumwolle zuerst versponnen und verwebt worden sei. Selbst die Erfindung der Seide, die den Chinesen zugeschrieben wird, verliert sich in das Dunkel der vorgeschichtlichen Zeiten. Es ist daher auch in stilgeschichtlicher Beziehung ziemlich gleichgültig, welche Ordnung wir bei der Vergleichung der Faserstoffe in Beziehung auf die ihnen charakteristischen Eigenschaften und daraus hervorgehenden Stilerfordernisse berücksichtigen.

Wir wollen daher die Flachsfasern und diesen ähnliche vegetabilische Faserstoffe ohne Rücksicht auf diese Fragen willkürlich voranstellen.

Das Charakteristische derselben ist ihre grosse Zähigkeit (nächst der Seide die grösste, siehe oben), ihre eigenthümliche Frische und Wärmeleitungsfähigkeit, welche zum Theil von der Glätte ihrer Oberfläche abhängt, ihre aus gleicher Ursache theilweise hervorgehende geringe Empfänglichkeit für Aufnahme des Staubes und Schmutzes, ihre wesentlich auch auf chemischen Eigenschaften des vegetabilischen Stoffes beruhende geringe Affinität zu den meisten Färbemitteln, ihre Unveränderlichkeit beim Waschen, die geringe Neigung, welche sie haben, sich zu filzen u. s. w.

Die erste Eigenschaft, nämlich die grosse Zähigkeit der Flachsfaser, verbunden mit geringer Dehnbarkeit, die sie besitzt, macht sie besonders geeignet für Zwecke, welche diese Eigenschaft in Anspruch nehmen und voraussetzen. Man hat daher sehr früh angefangen, Flachs oder doch dem Flachs ähnliche Pflanzenfasern zu benützen, um daraus Stricke zu drehen, die zur Befestigung der Theile der Geräthe und Waffen aneinander und zu anderen Hefteln dienen sollten.

Die Natur dieses Stoffes wies den Menschen an, ihn gleichsam das weite Reich der textilen Kunst nach beiden Extremen hin begrenzen und abschliessen zu lassen. Für die stärksten Fesseln und Bande, für die festesten Hüllen und Decken, die bestimmt sind, gewaltiges mechanisches Wirken von Aussen abzufangen, das Verhüllte dagegen zu schützen, oder es für einen bestimmten Zweck als mechanische Kraft sich dienstbar zu

machen (wie diess durch die Schiffssegel und die Windmühlenflügeldecken geschieht), benützte man zu allen Zeiten den flachsähnlichen Faserstoff. Bekannt sind auch die von Herodot und Plinius gerühmten linnenen Panzerhemden des Amasis. [1] Auch schon Homer führt uns die gewirkten linnenen Panzer als die gewöhnliche Schutzwaffe der hellenischen und phrygischen Helden vor, die auf ägyptischen so wie assyrischen Wandgemälden, auf griechischen und etruskischen Vasenbildern und Skulpturen häufig dargestellt erscheinen. Dessgleichen wurden die Netze aus Hanf und Linnen zum Fangen der Fische und bei Jagden benützt, um das Wild damit zu umstellen und selbst die mächtigsten reissenden Thiere am Durchbruche zu verhindern. Plinius behauptet, es habe zu seiner Zeit Linnennetze von so grosser Feinheit gegeben, dass man sie mit Einschluss der laufenden Knoten an ihren Säumen habe durch einen Fingerring ziehen können, und dass davon ein Mann so viel tragen konnte, um damit einen ganzen Wald zu umstellen. Diese Anekdote führt uns auf das andere Extrem der textilen Kunst, auf welchem wir wieder demselben Faserstoffe gleichsam als dem Non plus ultra begegnen, nämlich auf das Erzeugniss der allerfeinsten und doch zugleich haltbarsten und dauerhaftesten Fäden und Zeuge. In diesem Sinne steht unser Stoff selbst der Seide nicht nach, und wurde derselbe schon in den frühesten Zeiten ausgebeutet. Die besonderen Eigenschaften der linnenen Stoffe, bei grösstmöglichster Feinheit und Weiche eine gewisse Federkraft zu behalten, sich waschen, und im feuchten Zustande durch steifende Mittel (Gummi oder Amidon) in zierliche symmetrische Falten legen zu lassen, wurde frühzeitig erkannt, und, wie denn der Sinn für Strenge des Stils, Symmetrie und überhaupt das Gekünstelte vor der freien mehr naturalistischen Schönheitsidee erwachte und in allen menschlichen Kunstbestrebungen zuerst Befriedigung suchte, so wurde die feingefältete „gewebte Luft“ oder der „gewebte Nebel“, wie diese zartesten Linnenzeuge des hohen Alterthums genannt wurden, das beliebte Unterkleid der Reichen und Vornehmen, das auch später zum Theil sein Ansehen behielt und durch den Archaismus der Religion als hieratisches Gewand geheiligt wurde, so dass nur den Göttern und ihren Repräsentanten auf Erden, den Priestern und Herrschern das Tragen derselben gestattet blieb. Dass diese „Sindones“ ursprünglich linnene Gewänder waren, lässt sich daraus abnehmen, dass Herodot die feinen Stoffe aus Baumwolle, deren Kultur sich sehr frühe von Indien aus über die Länder der beiden Thäler des

[1] Herod. II. 182. und III. 47. Plinius H. N. XIX. 1.

Euphrat und des Nil, sowie über ganz Westasien verbreitet hatte, Sindonen aus Byssus nennt, um sie von den ähnlichen, wahrscheinlich ursprünglicheren Stoffen aus Linnen zu unterscheiden. Herodot sagt auch, dass die ägyptischen Priester nur ein einziges Kleid aus Linnen und Sandalen aus Byblos tragen durften, welches aber nicht mit anderen Nachrichten über die priesterlichen Trachten Aegyptens übereinstimmt, so dass anzunehmen ist, Herodot habe den Ausdruck Linnen auch von Baumwolle gebraucht. Es ist überhaupt sehr schwer, aus den sehr zahlreichen Stellen alter Schriftsteller, wo Stoffe und Kleider erwähnt und beschrieben werden, wegen der technischen Ungenauigkeit dieser Nachrichten, die Besonderheiten derselben mit hinreichender Sicherheit zu bestimmen. Ein ausgezeichnet feiner Linnenstoff hiess bei den Alten Karbasos, dem Virgil das bezeichnende Beiwort rauschend beilegt: (sinus crepantis carbaseos). Virg. Aen. XI. 775. 776.

Wie geschmeidig auch die Baumwolle sich allen technischen Anforderungen, die an sie gemacht worden, fügte (so dass sie zu jenen Allerweltsstoffen zu rechnen ist, die wie der Kautschuk die Stilisten zur Verzweiflung bringen), so bleiben ihr dennoch drei Eigenschaften des Flachses unerreichbar, nämlich dessen Frische, Glätte und Haltbarkeit.

§. 39.

Daraus gefolgertes Stilgesetz der Verarbeitung.

Aus diesen Eigenschaften, verbunden mit der geringen Affinität, welche das Linnen verglichen mit der Wolle, der Seide und selbst der Baumwolle, zu den färbenden Stoffen besitzt, ergibt sich nun ein gewisses, diesem Faserstoffe eigenes, Gebiet der technischen Verwendung.

Wie in den meisten Fällen, so lässt sich auch hier das Stilgesetz am besten in negativer Form auffassen, indem man zeigt, was nicht zu thun sei, damit ihm Genüge geleistet werde: — Man soll bei der Verarbeitung dieses Stoffes alles vermeiden, was den vorhin erwähnten köstlichen Eigenschaften desselben entgegen ist, oder auch nur sie minder wirksam und dem Auge bemerkbar hervortreten lässt, vielmehr soll man, wo es angeht, in der Behandlungsweise nach Mitteln suchen, die genannten Eigenschaften entweder faktisch oder auch nur dem sinnlichen Eindrucke nach zu unterstützen. So soll man die rauhen Oberflächen der Linnenzeuge

vermeiden, weil gekörnte oder fasrichte Oberflächen das angenehme Gefühl der Frische, welches dem Linnenzeug eigen ist, stören, weil zugleich die Eigenschaft der Nichtempfänglichkeit des Linnens gegen Schmutz und färbende Stoffe dadurch zum Theil aufgehoben wird. [1] Der kühlen glatten Oberfläche soll zugleich ein kühles Prinzip der Färbung entsprechen; man soll daher das milde Weiss des gebleichten Flachses, welches die kühlste unter allen Farben ist, vorherrschend benützen, wenigstens in den Fällen, wo die Frische des Zeuges der anderen Eigenschaft desselben (nämlich seiner geringen Empfänglichkeit den Staub und den Schmutz aufzunehmen), voranzustellen ist. Wo aber Rücksichtnahme auf letztere Eigenschaft vorgeschrieben ist (wie z. B. bei gröberen Gewändern, Tischbekleidungen, Arbeitskitteln u. dergl.), dort soll man dem Stoffe seine Naturfarbe lassen, oder ihn nach einem Systeme der Polychromie färben, wonach die negativen (kalten) Farben die vorherrschenden sind; denn diese werden den Eindruck der Kühle am besten wieder geben und bieten sich auch für die Flachsfärberei am bequemsten dar. Zu allen Zeiten war das Blau (Indigo) die beliebteste Farbe für Linnenzeuge, das sich auch an einigen noch erhaltenen sehr alten ägyptischen Linnentüchern findet. [2] Was immer für Farben man für Linnen anwenden will, sie müssen stets einen Stich in das Kalte erhalten. So z. B. ist das reine Orangegelb und sind alle heissen Töne, die auf der Farbenscala jenseit des Kirschroth fallen, auf Linnen kaum statthaft, es sei denn, dass sie durch Beimischung von Blau gebrochen werden. Als Korollarium zu dem Gesagten steht zugleich fest, dass zu dunkle, dem Schwarz sich annähernde Töne im Allgemeinen für Linnen nicht passen, wenigstens wenn sie grosse Flächen bedecken und nicht etwa als Ornament in schmalen Fäden des Kontrastes wegen vorkommen. Doch sind auch dergleichen starke Kontraste meiner Meinung nach auf Linnen unzulässig. — Für Trauerkleider soll man andere, dem Schwarz mehr entsprechende, Stoffe nehmen, aber nicht linnene. Ausnahme machen hier höchstens Schleierstoffe, Trauerspitzen und ähnliche durchsichtige Produkte aus Linnenfäden, deren milder Glanz allerdings mit der Fleischfarbe der Haut einen angenehmen Kontrast bildet,

[1] Man ist soweit gegangen, den Flachs künstlich in Baumwolle umzuwandeln, und diese Erfindung, Blei aus Gold zu machen, dem Publikum vorzutischen, das aber, meines Wissens, nur vorübergehende Notiz davon nahm. S. Der Flachsbau etc. nebst Anweisungen zur Bereitung von Flachsbaumwolle. Aus dem Engl. des Chevalier Claussen. Braunschweig 1851.

[2] Siehe Mr. Thompson on the Mummy cloth of Egypt. und J. G. Wilkinson Manners and Customs of the Ancient Egyptians V. III. 119.

indem diese damit netzartig umsponnen erscheint; doch möchte auch für solche Zwecke die Seide und selbst Baumwollengarn vor dem Zwirne den Vorzug behalten, sobald es sich um schwarze und überhaupt um dunkelfarbige Netzgewebe handelt.

Der eigenthümliche matte Schimmer des Flachses macht sich am vortheilhaftesten geltend, wenn die Oberfläche der daraus verfertigten Stoffe entweder ganz glatt (unie) ist, oder wenn man sie „damascirt", eine Procedur des Webens, welche im Folgenden besprochen werden wird und die der Linnenweberei sicher am meisten entspricht.

Dies ist ungefähr dasjenige, was aus der reinen Berücksichtigung des rohen Flachses und seiner spezifischen Eigenschaften auf den Stil der daraus zu bereitenden Fabrikate gefolgert werden kann, während alles sonst darauf Bezügliche sich mehr an die technischen Processe, die bei der Fabrikation in Anwendung kommen, so wie an den Zweck, der dabei beabsichtigt wird, knüpft.

Dem Linnen zunächst steht die Baumwolle, welche, wie schon gesagt wurde, von den alten Autoren sehr häufig mit jenem verwechselt wird.

§. 40.

Baumwolle. Eigenschaften des Rohstoffes und Verwendung desselben.

Herodot, Theophrast, Strabo, Philostratus und viele andere erwähnen häufig der Baumwolle, deren es verschiedene Sorten gebe, die zum Theil nicht mehr gekannt sind, oder wenigstens nicht mehr zu industriellen Zwecken verwandt werden. Als das eigentliche Vaterland der Baumwolle und der daraus bereiteten Fabrikate (unter denen die feinen mousselineartigen Sindones die berühmtesten sind) wird von jenen Schriftstellern übereinstimmend Indien genannt, obschon die Kultur der Baumwollenpflanze sich schon in sehr früher Zeit über West-Asien und Afrika verbreitet haben musste.[1] Noch älter ist wahrscheinlich die Baumwollenkultur in China, wo sie wenigstens über die Zeit der beglaubigten Geschichte hinausreicht. Die Wichtigkeit der Baumwolle als billigster und nutzbarster Faserstoff und Handelsartikel hat seit der Verbreitung der Baumwollenkultur in Amerika (woselbst sie übrigens schon vor der Eroberung bei den kultivirten Völkern Mexiko's und Peru's bekannt war)

[1] Siehe C. Ritters am Schlusse der in §. 37 gegebenen Bücherliste angeführte Schrift.

und besonders seit der Erfindung der Spinnmaschinen durch den Engländer Richard Arkwright im Jahre 1770, in kolossalen Progressionen zugenommen. Sie ist seitdem der Stoff für alle billigen Bekleidungsmittel und dadurch die grösste Wohlthäterin des Menschen geworden, ohne zugleich ihr uraltes Ansehen wegen der feinen und kostbaren Gewebe, welche aus ihr gemacht werden, dabei ganz eingebüsst zu haben.

Die Baumwollenzeuge, als billige Kleiderstoffe betrachtet, müssen natürlich anders stilisirt sein als die feinen. Nichts ist absurder und desshalb allgemeiner verbreitet als die thörichte Nachahmung feiner Stoffe durch Ornamentationen, die nur letzteren zukommen. Ordinäre Kattune dürfen nicht leicht schmutzen, müssen daher durchschnittlich dunkler und neutraler (grau oder bräunlich oder dergl.) im Haupttone sein, wogegen für feine Luxusstoffe die frischen und hellen Farben besser passen. Doch lässt sich der Unterschied zwischen den beiden Stilen (des Luxusstoffes und des ordinären) auch auf mancherlei andere Weisen fassen. Es war hier nur um ein Beispiel zu thun.

Es wurde schon oben angedeutet, wie dieser Faserstoff zugleich dem Flachse und der Wolle verwandt ist, aber wie er die Eigenschaften beider gewissermassen nur nachäfft. Er lässt daher die mannichfaltigsten Behandlungsweisen zu, wird auch häufig vermischt mit Flachs, Wolle oder Seide angewandt und dient nicht selten zur Verfälschung der letztgenannten Stoffe.

Die Eigenschaft, welche die Baumwolle von dem Flachse unterscheidet, dass sie sich wollenartig kräuselt, während letzterer glatt und schlicht bleibt, tritt in den mousselineartigen feinen Baumwollengeweben charakteristisch hervor, die gleichsam eine moosartig gekrempelte Oberfläche haben, von welcher Eigenthümlichkeit manche auch den Namen Mousseline (von Mousse) herleiten. Andere glauben, dieser Name rühre von der Provinz Mussoli oder Mossul in Mesopotamien her. Sicher ist, dass diese Landschaft, der Sitz des alten assyrischen Reiches, in den frühesten Zeiten durch die feinen Baumwollenstoffe, die dort fabricirt wurden, berühmt war. Das feingekräuselte kreppartige Gewebe, welches wir Mousseline nennen, ist sehr wahrscheinlich dasselbe, welches bei den Alten unter dem Namen der sindones-byssinae so berühmt war. Die Inder verstehen es noch jetzt, mit den einfachsten Mitteln und Instrumenten, die wahrscheinlich seit den ältesten Zeiten unverändert dieselben blieben, so feine Mousseline zu weben, dass man ein Stück von fünfundzwanzig und mehr Ellen in eine gewöhnliche Schnupftabaksdose packen kann. In Europa ist die Bereitung dieser feinen Baumwollenstoffe nicht

alt. Seitdem ersetzen die englischen, französischen und schweizer Mousseline, Jakonnets, Zephirs, Vapeurs und Tülle zum Theil die ähnlichen indischen Fabrikate, aber ermangeln meistens des echten Stiles, der ihre Vorbilder auszeichnet und eine Ueberlieferung der ältesten Zeiten ist.

Ein gleichfalls aus dem echten Baumwollstil hervorgegangener orientalischer Stoff ist der Nanking, ein leinwandartiges Gewebe, das dem ägyptischen Mumientuche sehr ähnlich ist. Die gelbliche Farbe dieses Stoffes war ursprünglich die Naturfarbe der gelben Baumwolle, die zu der Bereitung desselben verwandt wurde, jedoch sind die meisten Nankings, selbst die chinesischen, heutzutage in dem Faden gefärbt. [1]

Das der Baumwolle eigenthümlichste Produkt aber ist der Kattun, dessen linnenartiges Gewebe sich vornehmlich dazu eignet, aufgedrückte Muster von allerlei Farben aufzunehmen, eine uralte technische Procedur, von welcher weiter unten beim Färben das Weitere folgen wird.

Im Ganzen wird die Baumwolle zu eigentlichen Kunstgeweben, das heisst zu solchen Zeugen, deren Oberfläche durch eine kunstvolle und geregelte Abwechslung und Verflechtung der Fäden gemustert und geziert erscheint, nicht viel verwandt, weil ihr der damascinirende Glanz des Flachses fehlt und dergleichen gewebte Muster daher nicht hervortreten würden. Die Tugend der Baumwolle liegt gerade in der umgekehrten Eigenschaft, in der Mattheit der Oberfläche, die in den Mousselinen sehr glücklich benützt wird.

Doch fehlt es auch nicht an gemusterten Baumwollengeweben, wie z. B. die gerippten Dimitis und die gesteppten und quarrirten Piqués, Pillows, Thiksets u. s. w. Der Stil dieser Stoffe beruht auf einem Prinzipe, wonach sie gleichsam matratzenartig gesteppt erscheinen, mit Vertiefungen auf der Oberfläche, die dem Stoffe das Ansehen bedeutender Dicke, Derbheit und Wärme geben. Zu grosse Muster, sehr breite Streifen und weite Quarrés würden ihren Zweck verfehlen und stillos sein. Dagegen sind eingewebte kleine Muschen in weiten Zwischenräumen auf den glatten Grund eines feinen Baumwollengewebes vertheilt, so dass ein leichtes regelmässiges Muster entsteht, ganz dem Stile dieser Industrie angemessen. Als älteste Vorbilder dieser Arten Stoffe sind die sehr alten

[1] Aus einer Stelle im Philostratus (Vit. Apoll. II. p. 71) möchte man schliessen, dass dieser Nanking den Alten bekannt und einer der Stoffe gewesen sei, die den so unbestimmten Namen Byssos führten. An jener Stelle heisst es: Man sagt, der Byssos wachse auf einer Art Pappelbaum mit weidenähnlichen Blättern. Apollonius sagt, er habe einen Byssosanzug getragen, der einem gelben Philosophenmantel (τρίβωνι) geglichen habe.

Schleier zu nennen, die sich noch hie und da in den Reliquiarien finden. Ein sehr zierliches Beispiel davon gibt Willemin, nämlich den angeblichen Schleier der hl. Jungfrau von Chartres. (Siehe unter Seide.)

Andere Stoffe aus Baumwolle ahmen die haarigen Oberflächen der Wollenzeuge oder das künstliche Flies des Seidensammtes nach, theils glatt, theils gemustert; dergleichen sind die Velvetins und Velverets. Sie haben ihren eigenen Charakter, der sie von den echten Wollen- und Seidenstoffen, denen sie nachgebildet sind, unterscheidet. Früher hob man diesen Unterschied freimüthig hervor, und sah sich nur wegen der Wärme und Dauerhaftigkeit dieses billigen Stoffes zu dessen Verfertigung veranlasst (die alten Manchesterstoffe, die der englische Arbeiter noch immer ganz besonders liebt, haben in ihrer Derbheit und eigenthümlichen bräunlich unbestimmten Färbung einen entschiedenen und ansprechenden Typus), jetzt hat sich die Stillosigkeit auch hier eingeschlichen, — man sieht nur noch Baumwollensammte, die den Seidensammt ersetzen und über das billigere Ersatzmittel täuschen sollen.

§. 41.

Wolle; — Qualitäten dieses Faserstoffes und zweckmässige Verwendung.

Die Wolle, ohne Zweifel der schönste Faserstoff, selbst die Seide nicht ausgenommen, ist auch derjenige, dessen Stil der reichste und satteste ist. Das feine gekräuselte Haar der Schafe gibt ein weiches lockeres Gewebe, das als schlechtester Wärmeleiter vorzüglich geeignet ist, sowohl in der Kälte die innere Wärme zurück- wie in der Hitze die äussere abzuhalten. Dabei ist das spezifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faserstoffes (nämlich nur 1,260), wodurch die aus ihm gewonnenen Zeuge noch ausserdem den Vorzug grosser Leichtigkeit gewinnen. Die Wolle ist nicht wie der Flachs und in geringerem Grade die Seide frisch anzufühlen, sondern besitzt grosse spezifische Wärme, die sich zum Theil aus der schuppichten Textur der Wollhaare und dem dadurch bedingten Hautreize erklärt. Diese Eigenschaften zusammengenommen machen die aus Wolle produzirten Stoffe geschickter für äussere Decken und Bekleidungen als zu Untergewändern, und schon frühe wurden zu ersterem Zwecke in dem an feinster Wolle produktiven Asien kunstvolle Gewebe bereitet. Dass die schön gewirkten mit reicher Farbenpracht und gestickten Emblemen verzierten Oberkleider der früheren Bewohner des Euphratthales und Arabiens, wie noch jetzt, aus Wolle

bestanden, sagt Herodot ausdrücklich: „Sie tragen“, führt er an, „ein linnenes (oder baumwollenes) bis auf die Füsse gehendes Hemd (Sindon, Kithon). Ueber dieses ziehen sie ein anderes wollenes Gewand derselben Art (nämlich ein Kithon oder kurzärmeliges Hemd), und werfen über dasselbe einen wolligen weissen Shawl (Klanidion)“, vielleicht die Actaea der jonischen Griechen, woraus die Stola des römischen Priesterornates wurde. Es war ein weiter reich befranster Ueberwurf, der zuweilen die Dimensionen eines Mantels annahm, wahrscheinlich aus feinster Kaschmirwolle und den Kaschmirshawls ähnlich. (Siehe unter Trachten.)

Noch grossartiger ward derjenige Zweig der Wollenindustrie in Asien betrieben, der sich mit dem Bereiten der Zeltdecken, Wandtapeten und Fussteppiche beschäftigte. Diese im hohen Alterthume so äusserst wichtigen Ausstattungen der Wohnräume bildeten einen der Hauptartikel der Industrie und des Handels von Babylon und Ninive. Sie wurden nirgend so prächtig gestickt und mit lebendigeren Farben gewebt als in jenen Städten. Ihnen zunächst kamen die tyrischen Teppiche und die Wollenzeuge der ionischen Griechen, unter denen vornehmlich die Milesier und die Ephesier sich auszeichneten, deren Wolle der feinsten arabischen und Kaschmirwolle nahe kam.[1]

Dass auch bei den Aegyptern die Wollenmanufaktur und die Teppichwirkerei in grossartigem Umfange seit den ältesten Zeiten betrieben ward, erhellt schon aus den Nachrichten der Bibel. Die Teppiche und Decken der Stiftshütte waren wahrscheinlich härene, mit Stickereien von farbigen Wollenfäden oder von Golddraht ausgeschmückte, Zeuge. Dass manche der buntfarbigen Obergewänder und Teppiche auf ägyptischen Gemälden und Skulpturen wollene Zeuge darstellen sollen, ist nicht zu bezweifeln, obschon sich keine Ueberreste derartiger Stoffe meines Wissens erhalten haben, und man weiss, dass letztere hauptsächlich nur von der ärmeren Klasse getragen wurden, es den Priestern strenge verboten war, thierische Stoffe auf blossem Leibe zu führen und sie Wollengewänder nur als Ueberwurf benützen durften.[2] Ohne Zweifel deuten die prachtvollen Muster und Farben der dargestellten Vorhänge und Teppiche darauf hin, dass hier wollene, gestickte und gewirkte Stoffe gemeint sind. Nach Strabo (XVII. p. 559) war Chemnis der Hauptort der ägyptischen Wollenmanufaktur und behielt es seinen Ruf bis zu der Eroberung Aegyptens durch die Römer.

[1] Siehe Democritus apud Athenaeum XII. 525.

[2] Herod. II, 81.

Die besondere Eigenschaft des Filzens der Wolle wurde gleichfalls schon frühe bei den genannten Völkern zu industriellen Zwecken benützt, besonders für Kopfbedeckungen (der rothe orientalische Fess ist uralt und hat sein Vorbild in der assyrischen gleichfalls purpurrothen Mitra), Fussteppiche und Fussbekleidungen. Das Grabmal des Kyros war mit Purpurdecken oder gefilzten Teppichen aus Babylon belegt. [1] Demetrios Poliorketes trug purpurne Filzsohlen mit reichen Goldstickereien vorne und hinten. [2]

Das Land der Wunder, Indien, fertigte und versandte seine Kaschmirshawls schon in den ältesten Zeiten; wahrscheinlich hat dieses köstliche Wollenprodukt seit Tausenden von Jahren keine wesentliche Veränderung der Fabrikation und des Stiles erlitten. In Ramajána werden unter den Hochzeitsgeschenken des Königes von Videha an seine Tochter Sita wollene Tücher, Pelzwerk, Edelsteine, weiche Seide und vielfarbige Kleider, Schmuck u. s. w., auch grobe wollene Zeuge oder Teppiche, die über die Wagen gespannt wurden, erwähnt. Die wollenen Tücher können nichts anderes bedeuten, als jene feinsten Wollgewebe Indiens, in welchen der hier besprochene Rohstoff in seiner raffinirtesten technisch-stilistischen Durchbildung hervortritt.

Den Hellenen in der höchsten Kulturperiode war die Wolle der beliebteste Kleidungsstoff. Der volle Faltenwurf der Wolle trat an die Stelle der gekniffenen und welligen Linnenzeuge und Baumwollengewebe (vestes undulatae). Der ionische althellenische Chiton (das Unterkleid) war Leinen, der dorische Wolle. Diese Wahl des zur Selbsterkenntniss gediehenen Hellenen ist für die Stilfrage, so weit sie sich an den rohen Faserstoff knüpft, von höchstem Interesse. Der griechische Wollstoff war einfach, ungewürfelt, ungemustert und nicht haarig befranst, wie das assyrische Χλανίδιον; er war ganz und allein darauf berechnet, den schönsten, feinsten und vollsten Faltenwurf zu geben, dessen Entwicklung durch kein Muster und kein breites Fransenwerk gestört werden durfte. Der Grad der Stärke des Gewebes, die Feinheit des Stoffes und dessen Farbe wurde so gewählt, wie sie für das Geschlecht, die Grösse, den Charakter des damit zu Bekleidenden am passendsten schien, denn die Hausfabrikation der Gewebe und Kleider wurde bei den Griechen stets in Ehren gehalten und gepflegt. Es liessen sich dafür aus den Autoren ganze Haufen von Citaten anführen. Erst nach der Alexanderzeit kam asiatischer Luxus

[1] Xenoph. und Arrian VI. 29.

[2] Athenaeus XII. 536.

und ein der Wolle ungünstigeres Prinzip der Mode wieder auf, das früher, vor der Zeit der höchsten Entwicklung des Hellenenthumes, besonders bei den ionischen Stämmen, schon einmal geherrscht hatte. Der bei den Tragödien verwandte heroische Prunk hatte wohl schon früher das Seinige zu diesem Umschlage der Trachten beigetragen.

Bei den Römern, die noch in den früheren Zeiten sich nach Art der Schäfer der heutigen römischen Campagna zum Theil mit Schafsfliesen bekleideten, wurde griechischer Geschmack der Kleidertracht frühzeitig eingeführt, doch verblieb eine Beimischung des Barbarischen, die sich schon in der zu sehr hervortretenden und schwerfälligen Draperie kund gibt. Diesem schwerfälligeren Stile gemäss wurde statt der leichten Wollenzeuge der Griechen für die Ueberwürfe eine Art von Filz genommen. Die Wollengewebe wurden nämlich durch die Fullones gewalkt und filzartig verdichtet. Später wurde auch hier wieder alles asiatisch und die Wolle zum Theil durch Seide ersetzt.

Es erhellt aus der bekannten Hauptstelle des Plinius über die Schafzucht und Wollenmanufaktur der Römerzeit (lib. VIII. cap. 48), dass die Alten die Eigenschaften der verschiedenen Wollsorten richtig beurtheilten und zweckgemäss verwandten. Man hielt, wie es scheint, mehr auf naturfarbige Wolle als diess jetzt der Fall ist. Dem römischen Polyhistor ist die apulische Wolle vorzüglicher als selbst die milesische; Spanien sei berühmt durch seine schwarze Wolle, die Alpenwolle sei durch ihre Weisse ausgezeichnet, die erythräische sei rothbraun, dessgleichen die bätische; die canusische sei gelb, die tarentinische schwärzlich, die istrische und liburnische dem Haare ähnlicher als der Wolle und für weichhaarige, geschorene Tuchzeuge nicht zu gebrauchen, sie werde zu den künstlichen gewürfelten lusitanischen Stoffen (ähnlich den schottischen sogenannten Plaidzeugen) verarbeitet. Aehnlich sei die narbonensische und die ägyptische Wolle, woraus so dauerhafte Kleider gemacht würden, dass man sie färbe, wenn sie abgetragen wären und sie dann noch ein Menschenalter hindurch brauchbar seien. Noch andere ziegenhaarartige Wolle werde seit den ältesten Zeiten für Teppiche benützt und schon von Homer erwähnt. Die Gallier hätten ihre eigene Methode des Färbens dieser groben Teppiche, die Parther eine andere. Die gefilzte Wolle leiste dem Schwerte und selbst dem Feuer Widerstand. Diese Industrie scheint bei den Galliern vorzüglich geblüht zu haben, von denen auch die mit gallischen Namen benannten zottigen Lagerdecken herrührten.

Man sieht, dass die Alten den Unterschied in der Behandlung der Kammwolle und der kurzen und feinen Kratz- oder Tuchwolle wohl

kannten, dass ihnen auch die beiden verschiedenen Vorbereitungsprozesse, das Kämmen und das Kratzen der Wolle, schon geläufig waren. Erstere diente wie bei uns für Posamentirarbeiten und zum Sticken, letztere für die Fabrikation feiner Tuche und dergl. Ueberhaupt erhellt aus dieser und anderen Stellen und der Menge von technischen Ausdrücken für Zeuge, die bei den alten Autoren vorkommen, dass die Wollenindustrie damals wenigstens eben so mannichfaltig in ihren Erzeugnissen war wie bei uns, dass aber höchst wahrscheinlich diese Mannichfaltigkeit der Fabrikation weit weniger als jetzt aus der reinen Willkür der Fabrikanten hervorging, sondern sich auf ein vollständiges Studium der Sonderheiten der sich darbietenden Stoffe, der besonderen Behandlungsweise, die sie erforderten und des speziellen Zweckes, dem sie am besten entsprachen, basirt war. Es geht auch aus diesem Kapitel des Plinius klar hervor, dass die berühmten gestickten babylonischen und die nicht minder berühmten vielfädig gewirkten alexandrinischen Stoffe, so gut wie die phrygischen golddurchstickten sogenannten attalischen Teppiche und Gewänder Wollenzeuge und keine Seide waren.

Eine der köstlichsten Eigenschaften der Wolle ist ferner ihre Empfänglichkeit für färbende Stoffe und die tiefe Sättigung durch Farben, deren sie fähig ist. Vermöge der velutirten und doch zugleich natürlich glänzenden Oberfläche der Wolle, die immer etwas organisch Durchscheinendes behält, was weder dem Flachs noch der Baumwolle noch selbst der Seide eigen ist, erscheint selbst die dunkelste Tinktur, womit sie gefärbt ist, noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz — und nicht minder günstig ist sie für die Aufnahme heller und leuchtender Farben. Diese erscheinen niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und identificirt mit dem Stoffe, der durch sie gänzlich durchdrungen ist. Wir sollen diese herrlichen Eigenschaften der Wolle in vollem Masse ausbeuten, aber dabei jenen Stil beobachten, den noch jetzt die Orientalen, die Inder, Perser und Araber, selbst die Türken befolgen, obschon sich darin sicher nur eine schwache Reminiscenz an die unendlich überlegene Technik der Alten kund gibt. Ein positives Gesetz des Stiles in Beziehung auf Koloration der wollenen buntfarbigen Stoffe, welches den Gegensatz gegen das Kolorationsgesetz der linnenen (und obschon minder entschieden auch gegen das der baumwollenen) Stoffe bildet, scheint aus der Vergleichung der besten orientalischen polychromen Wollenstoffe gefolgert werden zu dürfen, nämlich dass dem warmen Charakter und dem vollen Faltenwurfe der Wolle entsprechend auch das polychrome System, welches

für ein beliebiges Muster in diesem Stoff gewählt wird, in der Regel ein positives, warmes sein müsse, dass es in gesättigten vollen und gehaltenen Farbentönen sich zu bewegen habe. Selbst die auf den Wandbildern dargestellten Zeuge der Aegypter lassen sich dadurch leicht in Beziehung auf ihren Stoff unterscheiden und erkennen, dass die Wollenstoffe unfehlbar immer mit tieferen, volleren und wärmeren Farben kolorirt erscheinen, die Linnen- und Baumwollenstoffe dagegen sich durch helle Färbung und kälteres Kolorit, in welchen das Blau, das Grün und das Violett vorwiegt, charakterisiren.

Das Weitere darüber und Anderes über die orientalische alte und neue Polychromie in dem Folgenden.

Der Norden und Westen Europas producirte schon zur klassischen Zeit des Alterthums mancherlei textile Produkte aus Wolle, die als Handelsartikel auf die Märkte des Südens kamen und sehr geschätzt wurden. Die Kelten und Iberier lieferten die glatten, bombassinartigen, gewürfelten Plaids, das nördliche Gallien, Deutschland und Skandinavien producirten den Zottelsammt und andere den Pelz nachahmende oder gefilzte Wollenzeuge (gausape, villosa ventralia, amphimalla), den Fries (Togae crebrae papaveratae) und den Kamelott. Karl der Grosse beschenkte jährlich seine Leute mit Friesmänteln, die fortwährend auch im Auslande Werth behielten, so dass sie an die orientalischen Höfe als kostbare Gaben verehrt wurden.

Bei den Sachsen und Skandinaviern war das Wadmal, das grobe, hausgemachte Wollenzeug, das gewöhnlichste Tauschmittel und diente statt des Geldes. Man unterschied verschiedene Sorten, gewöhnliche und feinere, darunter auch gestreifte Stoffe. Sehr stark und dick war der Loden, dem ähnlich, wovon Plinius sagt, dass es dem Eisen und selbst dem Feuer Widerstand leiste. Er diente geradezu als Rüstung und wenn einer im Ringkampfe in das Feuer der Halle fiel, so schützte ihn der Lodenrock vor Brandwunden. Noch derber war der Flockenzeug oder der Filz. Die Strickwolle wurde in diesen baltischen und Nordseeländern seit frühesten Zeiten zum Stricken der meistens blauen grossen Strümpfe oder Hasen (Hosen), der gemeinen Tracht für Frauen und Männer, benützt. (S. Altnordisches Leben von Dr. K. Weinhold. Berlin, 1856.)

Seit dem X. Jahrhunderte wurden die deutschen Wollenmanufakturen berühmt und lieferten die Modestoffe. Von Deutschland aus zog sich die feinere Wollenweberei mehr nach Flandern und wurde durch den Schutz, den ihr Balduin III. zu Theil werden liess, besonders gepflegt.

Er berief deutsche Weber und Spinner in seine Staaten, welche die Bereitung der feinsten Tuche und vorzüglich der fast eben so hoch wie die Purpurseide geschätzten Scharlachtuche [1] verstanden. Von Flandern und Belgien verpflanzte sich dann die feine Tuchfabrikation zunächst nach Florenz (wo eine eigne Zunft, l'arte della Calimala, der Verfeinerung des aus Deutschland und den Niederlanden importirten, groben Tuches oblag), dann nach den übrigen industriellen Städten Italiens: Mailand, Genua und Neapel. In Florenz blühte die Wollenweberei (arte della lana) bereits im Anfange des XIV. Jahrhunderts. Nach Giov. Villani waren 200 Gewölbe für Wollenverkauf schon damals in Florenz, wurden 70 bis 80000 Stücke Tuch des Jahrs gefertigt, während zwanzig Appretirungsanstalten jährlich für 30000 Goldgulden ausländisches Tuch verfeinerten. 30000 Personen lebten von dieser Industrie. Diese verfeinerten Tuche gingen meistens nach dem Orient, während die groben Tuche von den, im XIV. Jahrhundert noch in republikanischer Einfachheit lebenden, Bürgern von Florenz selbst gebraucht wurden. Auch das Färben der Wolle erfuhr grosse Vollendung im damaligen Florenz; die Familie Rucellai trug ihren Namen von einer Seealge Lichen Rocello, welche im Jahre 1261 ein gewisser Alamanno im griechischen Archipel entdeckte und die mit Zusatz von Urin der Wolle eine kostbare violette Farbe gab. Später (im Jahre 1460) waren die Gewölbe bis auf die Zahl 275 gestiegen, seitdem verminderte sich der Umfang dieser Industrie von Jahrhundert zu Jahrhundert.

Während der bürgerlichen und darauffolgenden religiösen Unruhen in Flandern und Brabant wanderten viele der geschicktesten Wollenweber nach fremden Staaten hin aus, die meisten nach England, ein Theil nach Deutschland.

Ihnen verdankt England den Flor seiner Wollenindustrie. In der Mitte des XVI. Jahrhunderts, zur Zeit Eduards III., flüchteten über 100000 Wollenweber aus Flandern meistens nach England. Uebrigens waren die englischen Färbereien, besonders die Waidfärbereien, schon bei den Alten berühmt; eben so galten bei den Skandinaviern des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts die englischen und irischen Fabrikate für sehr ausgezeichnet.

Frankreichs Tuchmanufakturen brachte vorzüglich Colbert in Auf-

[1] Dieselben waren von allen Farben und die eigentliche Rittertracht. Scharlach scheint im Mittelalter wie Purpur im Alterthum, jede satte feurige und echte Farbe zu bedeuten.

nahme. In der Schweiz bestanden gleichfalls sehr alte Fabriken, die besonders zu Zürich blühten.

Die altberühmten deutschen Wollenmanufakturen wetteifern noch immer mit mehr oder weniger Vortheil mit den englischen und französischen. Gewisse Fabrikate, z. B. das für Stickereien, Posamentirarbeiten und Strickgewebe so nothwendige lange Kammgarn, wird nirgend so schön bereitet und gefärbt wie in Norddeutschland, vorzüglich in Hamburg und Holstein. Die langhaarigen, angoraartigen Schafe der Nordseeküste und der Haide liefern dazu den fast einzig geeigneten Rohstoff. Ueber die Teppichwirkereien und Stickereien werden noch einige historische Notizen später nachfolgen.

Irgend ein gründlicher Kenner der Rohwolle sollte sie nicht bloss in ihren chemischen und mikroskopischen Eigenschaften, sondern besonders in dem, was sich meistens diesen wissenschaftlichen Experimenten entzieht und auf undefinirbaren Eigenthümlichkeiten des Erscheinens der Stoffe beruht (die richtig zu erkennen und in ihren wahren Bedeutungen zu schätzen und zu beurtheilen, eine ebenso sehr künstlerische wie wissenschaftliche Auffassung erfordert), einer Untersuchung und Vergleichung unterwerfen, und in einer Monographie dasjenige dem Techniker und Fabrikanten praktisch-lehrreich entwickeln, was ich hier, aus Mangel an gründlicherer Waarenkenntniss und zugleich in Berücksichtigung des Programmes, das ich mir stellte, nur andeuten kann. Dasselbe gilt von dem letzten der mir jetzt noch zur Besprechung übrig bleibenden Faserstoffe, nämlich der Seide.

§. 42.

Die Seide. [1]

Der Seidenstil ungriechisch.

Nach der Versicherung des Herrn Stanislaus Julien, der die Industrie der Chinesen zum Gegenstande seiner gemeinnützigen Forschungen gemacht hat, ist die Kunst die Seidenwürmer zu pflegen, die Kultur des Maulbeer-

[1] Es liegt nicht in der Aufgabe dieses Buches, eine geschlossene und detaillirte Technologie und Geschichte der Seidenmanufaktur zu geben, wesshalb bei den folgenden Betrachtungen über die Seidenstoffe, wie sie sich in ästhetischer Beziehung aus den Eigenschaften des Rohmateriales verschiedentlich entwickelten, eine gewisse Bekanntschaft mit ersteren vorausgesetzt und der Leser aufgefordert wird, die bezüglichen,

baumes und die Fabrikation der Seidenstoffe bei den Chinesen bis in das XXVI. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung aus Urkunden nachweislich.

bereits notirten Bücher nachzusehen, unter denen für den mehr künstlerischen Theil dieses Studiums das gleichfalls schon angeführte, noch nicht vollständig erschienene, Werk des Herrn F. Bock gewiss verdient hervorgehoben zu werden. Man darf die Entwicklungsgeschichte der Seidenmanufaktur auf dem westlichen Theile der alten Welt in fünf Hauptperioden eintheilen, nämlich die lateinische, die persisch-byzantinische, die sarazenisch-romantische, die gothische und zuletzt die Renaissance-Periode.

Jene erstere, die lateinische nämlich, berührt die Grenzen des Heidenthums und mag bis in das VII. und VIII. Jahrhundert hinab für einzelne Erscheinungen ausgedehnt werden. Die Stoffe dieser Periode waren leicht, und erinnerten weit mehr an indische Vorbilder, denn an den Stil, der seit Urzeiten in Westasien (Assyrien, Persien, Phrygien, Phönizien etc.) seinen Sitz hatte.

Die zweite Stilperiode reicht bis zu den Zeiten der Hohenstaufen und grenzt mit der ersten in ihren Anfängen unbestimmt ab.

Die Stoffe dieser Periode waren sehr schwer und dicht gewebt und im Anfange derselben meist ungemustert. Die persischen Thierdessins, zweifarbig und später in Gold gewebt, verbunden mit quadratischen, polygonen, kreisförmigen, gekreuzten, gestreiften und sonstigen geometrischen Mustern, herrschen vor. Die üblichen Farben sind Gelb, Roth, Purpur und Grau in allen Nüancen. Die Stickerei findet in dieser Periode, vorzüglich im VIII. und IX. Jahrhundert, eine grossartige Anwendung. Der Damast- und Brokatstil fängt an, sich aus dem babylonischen Schwulst, der sich um diese Periode herum über Europa verbreitet hatte, zu entwickeln. Der Stil der liturgischen Gewänder folgt im Schnitte gleichfalls asiatischen Traditionen. Die Städte des Orients, vorzüglich Persiens, Alexandrien und später Konstantinopel, sind die Hauptfabrikorte dieser Stoffe. Doch ist es sicher, dass bereits im X. Jahrhundert in Frankreich die Seidenweberei in Klöstern und wenig später auch in den Städten getrieben wurde.

Die dritte, die sarazenisch-romantische Periode wird mit der Einführung der Seidenwurmzucht in Sicilien und der Errichtung einer königl. privil. Seidenmanufaktur in Palermo (um 1152 herum) begonnen und bis in die Zeiten des Kaisers Karl IV. (1347) fortgeführt. — Höhenpunkt der arabisch-maurischen Stoffmanufaktur. Grösster Umfang der Seidenfabrikation in Persien, Klein-Asien, Aegypten und Nordafrika. Blüthe der Seidenindustrie auf der spanischen Halbinsel unter dem Sultan Aben-Alhamar. Fabrikstädte Almeria, Granada, Lissabon. Leichtere Dessins, die Thiermuster nicht mehr vereinzelt und vorherrschend, sondern in Verbindung mit Laubwerk und rein dekorativ. Arabeske, Spruchbänder, vielfarbige Stoffe, Goldstoffe, leichte und zarte Gewebe, höchste technische Vollkommenheit, Atlas und Sammtstoffe.

Die Manufakturen in Lucca, Florenz, Mailand, Genua, Venedig etc. entstehen als Rivalinnen Palermos und selbst des Ostens. Nachahmung orientalischer Stoffe im Technischen und in den Mustern.

Die vierte Periode ist die gothische, bis ungefähr zur Mitte des XVI. Jahrhunderts. Zwei verschiedene Richtungen in den figurirten Stoffen. Die eine (Rückkehr zu dem falschen Prinzipe des Musterns durch die Vervielfältigung historisch-figürlicher Gegenstände auf Stoffen und Vorhängen mit Hülfe des Webstuhls; Stoffe mit eingewirkten

Von ihnen erst erlernten die Inder den Seidenbau, nachdem sie wahrscheinlich lange Zeit hindurch die köstlichen serischen Stoffe aus

Heiligenbildern, Engelgruppen auf Goldgrund, oft von grosser Schönheit aber im Stile verfehlt), macht sich besonders in Italien geltend, derselben Richtung in anderem Sinne angehörig die architektonisch-verzierten Stoffe des Nordens. Zweite Richtung: das rein dekorative Pflanzengeranke, offenbar eine ursprünglich maurische oder sarazenische Flächendekoration, wird typisch und wiederholt sich in unzähligen Variationen ein volles Jahrhundert hindurch bis zum Schlusse des Mittelalters, bekannt unter dem Namen der pommes d'amour. Ueberhaupt macht sich, besonders in den profanen Kleiderstoffen, der heraldische Unsinn und die Geschmacklosigkeit des späten Ritterthumes geltend. Dagegen gibt sich in den Tapetenstickereien (Arazzi) das Prinzip der Renaissance, der Einfluss der höheren Kunst (der Malerei) auf die Kleinkunst des Weberstuhles bereits zu erkennen.

Im Laufe dieser Periode behalten die Stoffe „von Jenseit des Meeres", so wie die maurischen Spaniens neben den europäischen Fabrikaten, noch immer ihren alten Rang, wenn schon in steter Abnahme begriffen. Das reingeometrische Muster, ähnlich den blumendurchwirkten Bandgeflechten auf den Getäfeln der Alhambra, neben dem Damastmuster, bezeichnet diese späteren maurischen Fabrikate.

Die italienische Manufaktur findet zu Ende dieser Periode gefährliche Konkurrenten in den Fabrikstädten, die nach und nach im Westen unter dem kunstfertigen Einflusse herangezogener italienischer Auswanderer emporblühen; Lyon, Tours, Vitré in Bretagne. Später (XVI. Jahrh.) Montpellier, Orleans, Paris. — Frühe Etablissements zu Brügge, Gent, Mecheln, Ypern, schon im XIII. Jahrhundert gegründet, besonders berühmt durch die dort bereiteten Satins und Sammtstoffe.

Die fünfte Periode bereitet sich mit dem Anfange des XV. Jahrhunderts vor. Die Kleinkünste, unter ihnen die textilen Künste, folgen der herrschend werdenden Richtung und zeigen in dem Prinzipe der Ornamentation ein freies Wiederanschliessen an die verlassenen Traditionen der indogermanischen (gräkoitalischen) Kunst, mit Verleugnung tausendjähriger barbarischer Einflüsse des Ostens. Mehr noch bewährt sich der neu erwachte Sinn für Harmonie und die bessere Richtung des Geschmacks in dem Kleiderwesen und den Draperien durch die Unterordnung dieser letzteren unter dasjenige, dem sie dienend sich anschliessen, durch minder schreiende Farben und Vermeiden des Bunten. Vorherrschen der eintönigen Stoffe, des Weissen, Braunen, Violetten, Schwarzen, überhaupt des Dunkelfarbigen mit Goldverzierungen; wohlberechnetes Verhältniss des Musters zu dem Bekleideten in Form und Farbe. Absichtliches Vermeiden des Bedeutungsvollen (Symbolischen) in den Mustern, das allerdings in der Zeit der Spätrenaissance, als der freie, kecke und phantasiereiche Geist des XV. und XVI. Jahrh. nachliess und ein kalter klassischer Schematismus dafür an die Stelle trat, eine gewisse Leerheit in den Formen dieser letzteren nach sich zieht. Wahrer Damaststil auf den Bildern von Paul Veronese. Wahrer Stickereistil auf denen des Raphael. Wahrer Sammtstil auf denen des Titian. Wohlverstandener Seidenstil selbst noch im Zeitalter Ludwigs XIV. Das Verkümmern der liturgischen Gewänder in dieser Periode ein unbewusster aber gesunder Protest gegen den Assyrismus derselben. Die grossartigen historiirten Tapeten, das Höchsterreichbare des Webstuhls, gehören der Frühzeit dieser Periode an und sind Produkte der erhabensten Kunstentwicklung. Warum also dieselben gegen die früheren Verschrobenheiten zurückstellen?

China durch den Handel bezogen hatten. Seidene Kleider sind in dem Ramajána festliche Kleider, für Fürsten- und Königstöchter, nicht die alltägliche Tracht, woraus sich schliessen lässt, dass sie seltene ausländische Stoffe waren. In dem Periplus des Arrian werden sowohl seidene Zeuge als auch gesponnene Seide als von Aussen eingeführte Handelsgegenstände genannt. Bei den Aegyptern war, wie es scheint, der Seidenbau nicht eingeführt, auch ist nicht nachweisbar, dass sie die Seidenstoffe, die von Indien durch den Handel hätten eingeführt werden können, für ihre festlichen und religiösen Kostüms benützten, oder sie als Teppiche und Vorhänge verwandten. Wäre entschieden, dass dasjenige, was in der Bibel mit Seide übersetzt wird, wirklich diese Bedeutung hätte, so müsste man annehmen, dass dieser reiche Stoff schon in früher Zeit bei den Aegyptern, so wie bei den Juden und Phönikiern, in grossartigstem Massstabe für dekorative und vestiarische Zwecke verwendet wurde. Aber die seidenen Seile, die gleichfalls seidenen Vorhänge der Stiftshütte, nach Luthers Uebersetzung, sind nach der Erklärung mehrerer Interpreten keine Seide. Ausserdem wird die ganze Beschreibung der Stiftshütte in dem Exodus für spät und eingeschoben gehalten, so dass selbst für den Fall, dass hier Seide gemeint wäre, sich daraus gar nichts Sicheres für die betreffende Frage schliessen liesse.

Eben so ungewiss ist es, wann die Seidenstoffe in Westasien bei den Völkern des Euphratthales eingeführt seien und ob man sich unter den reichgestickten babylonischen und assyrischen Gewändern und Teppichen Seidenstickereien denken müsse. Heeren ist dieser Ansicht, weil bei den römischen Dichtern assyrische Kleider stets seidene Kleider bezeichnen und Procop ausdrücklich anführt, dass aus dem Seidengespinnste die Gewänder verfertigt würden, welche die Griechen vormals als Medische bezeichneten und welche man jetzt seidene nenne.[1] Diess widerspricht aber anderen Stellen der Alten, worin ausdrücklich die babylonischen Zeuge unter die Wollenstoffe gerechnet werden, wie z. B. der bereits oben angezogenen Stelle des Plinius. Es ist anzunehmen, dass der Gebrauch der seidenen Stoffe bei den Assyriern ein spät eingeführter sei, und dass erst die Griechen und Römer aus der Kaiserzeit die Seidenkleider babylonische oder assyrische Gewänder nannten, aus dem Grunde, weil der Seidenhandel damals über Assyrien und Phönizien ging.

Der erste Grieche, der der Seidenraupe erwähnt, ist Aristoteles.

[1] Heeren's Ideen etc. 1. Th. 1. Abth. Seite 113. Forster, de Bysso Antiquorum. S. 16.

Seine Beschreibung der Seidenzucht bezieht sich aber auf eine besondere Seidenindustrie, die sich auf der Insel Kos etablirt hatte und wahrscheinlich darin bestand, dass schwere halbseidene orientalische Gewebe wieder aufgetrennt und die seidenen Ketten oder die seidenen Einschläge mit Hinweglassung der baumwollenen Zuthat wieder neu zu sehr leichten und durchsichtigen Stoffen verwebt wurden. So wenigstens versteht Plinius den an sich dunklen Passus des Aristoteles. [1]

Die von Salmasius und Heeren bekämpfte Deutung, die Plinius der Aristotelischen Notiz über das koische Fabrikat gibt, hat für mich grosse Wahrscheinlichkeit, weil es ganz in dem Wesen der Griechinnen liegen musste, den barbarischen Stoff mit seinen ihm eigenthümlichen Vorzügen von einer ganz anderen Seite aufzufassen, als dieses bei den die prunkende Fülle und die Verhüllung liebenden Orientalen geschah. Der bunte, gleissende, schwere und dichte Stoff, dessen steifer und eckiger Faltenwurf gegen das hellenische Prinzip der Bekleidung sich auflehnte, war ihnen unmittelbar nicht geniessbar, sie schufen aus ihm ein Neues,

[1] Aristot. H. Nat. V. 19. Plinius XI. 22.

In Beziehung auf diese durchsichtigen klassischen Seidenstoffe, vergl. noch Plinius H. M. VI. 17:

„Die Chinesen sind, so viel man weiss, die Erfinder der Seidenmanufaktur . . . „woher unseren Frauen die doppelte Arbeit erwächst, die Fäden zu entwirren und neu „zu verweben (redordiendi fila rursumque texendi). Mit so verwickelter Arbeit, von so „entfernter Weltgegend, gewinnen unsere Damen das Vorrecht, öffentlich nackt „erscheinen zu können. (Tam multiplici opere, tam longinquo orbe petitur, ut in publico „Matrona traluceat.)“ Im Periplus des Arrianus wird das νῆμα σηρικὸν d. h. das seidene Garn erwähnt. Ich lasse es dahin gestellt, ob Plinius in dem oben angeführten Satze sagen wolle, dass die chinesischen schon gewebten Stoffe wieder entwirrt wurden, oder ob er nur an gezwirnte Rohseide denke, die von China herüberkam und im Westen wieder abgezwirnt werden musste, um daraus die feinen durchsichtigen Stoffe zu bereiten. Am unwahrscheinlichsten ist die Annahme, dass die Chinesen die rohen Cocons des Seidenwurmes als Handelsartikel exportirt hätten, und dass Plinius diese Cocons für Produkte einer besonderen Industrie der Chinesen gehalten habe. Den beiden letzteren Annahmen widerspricht entschieden das rursumque texendi des Autors. — Schon Varro und Publius Syrus hatten lange vor Plinius über die toga vitrea, den ventus textilis und die nebula linea gescherzt. Vergl. Salmasius ad Script. Hist. Aug. an verschiedenen Orten, der alle auf die textilen Künste der Alten bezüglichen Stellen gesammelt und sehr gelehrt kommentirt hat.

Auf die im Texte angedeutete Weise, die chinesischen Seidenstoffe umzuwirken, bezieht sich auch folgende Stelle des Lukan:

Candida Sidonio perlucent pectora filo
Quod Nilotis acus percussum pectine Serûm
Solvit. (Pharsal. X. 141.)

benützten die Festigkeit des Seidenfadens, verbunden mit dessen Glanze, um ein feines, metallschimmerndes Strameigewebe daraus zu schaffen.

So machten es die Hellenen mit vielen anderen fremden Ueberkommnissen, — ja man möchte in diesem Beispiele ein inbegriffliches Bild der gesammten Kunst und Gesittung der Hellenen erkennen: — auch sie ist sekundäre Schöpfung; nicht der Stoff, wohl aber die Idee ist neu, die den alten Stoff belebt.

Erst langsam und nie ganz, bis zu der byzantinischen Zeit, konnte sich das Alterthum an den Stil der Seidenindustrie gewöhnen und ihn in sich aufnehmen. Der Grieche musste Barbar, er musste erst Chinese werden (was zur Zeit des Justinian und unter den ihm nachfolgenden Kaisern geschah), bevor der Seide auf europäischem Boden ihr Recht wurde, ehe der Seidenwurm sich hier ganz einbürgern konnte. Zur selben Zeit, erst unter den Sassaniden, scheint der Seidenstil auch im Orient, nämlich in den Ländern, die einst der Sitz der uralten, westasiatischen Civilisation waren, in Persien, Mesopotamien und Kleinasien tiefere Wurzel gefasst zu haben; diess erkennt man an den bekannten barocken Reiterfiguren der sassanidischen Herrscher bei Persepolis, und sonst an Felsen in Persien, deren knittriges, flatterndes Kostüm offenbar aus Seidenstoffen besteht, während an den altpersischen Figuren, die unfern von ihnen in den Felsen gehauen sind, sich der Faltenwurf der wollenen Stoffe unzweifelhaft kund gibt.

Die Gewandung jener merkwürdigen Königsfiguren beweist, dass der Stoff, den der Bildhauer mit charakteristischer Sorgfalt in seinen Eigenthümlichkeiten nachzubilden bemüht war, ein dünner Taffent oder Atlas oder etwas Aehnliches gewesen sein musste. Das Seidenzeug, welches hier zweifelsohne dargestellt ist, erinnert an die leichten indischen Stoffe, wie sie noch jetzt in diesem Lande im Gegensatze zu den chinesischen, japanesischen und anderen orientalischen schweren Seidengeweben vorzugsweise producirt werden, und ward sehr wahrscheinlicherweise auch von Indien aus bezogen.

Gleichfalls durch die Leichtigkeit des Stoffes eine gewisse allgemeine Stilverwandtschaft mit Indiens zarten Fabrikaten verrathend, aber darin ganz von jenen atlasglänzenden Seidenprodukten verschieden, dass der eigentliche Seidenstil noch gar nicht deutlich an ihnen hervortritt, sind einige wenige sehr merkwürdige Ueberreste von Zeugen, bei denen Seide verwandt wurde, die ihrem Charakter und dem Habitus der darauf dargestellten ornamentalen und historischen Gegenstände nach zu schliessen, griechische oder römische Arbeit sind und aus den früheren Jahrhunderten

des Christenthums stammen. Weniges davon ist veröffentlicht worden, weil sich die christliche Archäologie mit besonderer Vorliebe auf das Studium einer anderen Kunstrichtung wirft, als diejenige ist, deren letzte Reminiscenz sich hier ausspricht, obschon sich gewiss noch manches kostbare Stück der genannten Art in den Reliquiarien der Kirchen erhalten hat.

Ein interessantes sehr altes Gewebe, den sogenannten Schleier der heiligen Jungfrau zu Chartres, hat Villemin in seinem bekannten Werke veröffentlicht, andere ähnliche erinnere ich mich hie und da auf meinen Reisen gesehen zu haben.

Die erwähnte Reliquie ward urkundlich von Karl dem Grossen der Kathedrale von Chartres verehrt, muss also schon damals wenigstens das Ansehen eines sehr ehrwürdigen Alters gehabt haben. Sie besteht aus feinem Stoff aus Linnen oder Baumwolle von gelblicher Farbe (wahrscheinlich der Farbe des Rohstoffs), und bildet eine Schärpe von sechs Fuss Länge und ungefähr achtzehn Zoll Breite. An beiden Enden befindet sich ein breiter Bort, der aus vielen der Quere nach eingewebten schmaleren und breiteren Streifen besteht, deren Farben violett, schwarzblau und grün sind. [1] Am äussersten Ende ist der Stoff violett befranst. Der helle Grund ist regelmässig gemuscht, durch eingewebte Muschen derselben Farbe, Vögel und Rosetten darstellend, dessgleichen in den Zwischenräumen der Streifen. Auf diesen aber sind buntfarbige Stickereien aus Seide angebracht; der breiteste Streifen bildet einen Fries von Löwen und palmettenartigen Pflanzenverzierungen, die miteinander abwechseln. Der Stil dieser gestickten Verzierungen, sowie jener, die eingewebt sind, orientalisirt, aber erinnert zugleich lebhaft an die antike Kunst, namentlich gilt dieses von den vielfarbigen fast geometrischen Motiven der schmaleren Streifen, die so ganz im Stickereistile gehalten sind, und deren ganz ähnliche sich auf den Einfassungen der Wandfelder zu Pompeji finden. Ich beanstande nicht, diesen Stoff, in welchem die Seide nur zu der dekorativen Bereicherung benützt ward, für antik zu halten, etwa für einen Nachklang der berühmten koischen Industrie.

Unter den Ueberresten wirklicher Seidenzeuge scheint mir das merkwürdige Stück, welches in Chur in der Schweiz aufbewahrt wird und wovon ein Theil, glaube ich, an den Erzbischof von Köln verschenkt

[1] Diese Streifen hiessen bei den Griechen σήματα, bei den Römern viae oder trabes, und bildeten neben den Muschen oder Flittern (κέγχροι, clavi) die Zierde der koischen Gewänder: Illa gerat vestes tenues quas femina Coa Texuit auratas disposuitque vias. (Tibull. II. 3. 54.) Siehe auch Democritus apud Athenaeum l. c.

worden, wegen seines Alterthums und in stilhistorischer Beziehung in hohem Grade interessant zu sein. Dasselbe ist von Fr. Bock in seiner Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters (Tafel II.) in Farbendruck, jedoch nicht genau im richtigen Kolorite, veröffentlicht worden. Wir erkennen in diesem Ueberreste ein unzweifelhaftes Werk antiker Kunstweberei und zwar keineswegs eines aus tiefster Verfallszeit, sondern in dem so charakteristisch ausgeprägten Dekorationsstile der mittleren Kaiserzeit. Die Feldervertheilung und das Prinzip der Polychromie, das auf diesem Zeuge hervortritt, so wie die eigenthümliche willkürliche aber geschmackvolle Art, wie die vegetabilischen ornamentalen Motive zu der Ausfüllung der Felder benützt wurden, die öftere Wiederholung des Kreissegmentes als Feldbegrenzung, der Geist der Komposition im Allgemeinen, alles dieses sind aus den Wand- und Deckenmalereien der Kaiserbäder und Pompeji's wohlbekannte Erscheinungen, die sich in Bandstreifen wiederholenden Thierkämpfe, verglichen mit den Miniaturen der ältesten Manuscripte und anderer dem VI., VII. und VIII. Jahrhunderte angehöriger Spätlinge antiker Kunst, wahre Meisterstücke richtiger Zeichnung und lebendiger Gruppirung, vorzüglich wenn man die schwierigere Darstellung durch den Webstuhl in Betracht zieht, aus dem sie hervorgingen. Aus den angedeuteten stilistischen Gründen stimme ich denjenigen bei, die dieser Reliquie der antiken textilen Kunst ein sehr hohes Alterthum beimessen und finde ich durch sie meine Behauptung bestätigt, dass das eigentlich Charakteristische der Seide (der Atlasglanz, der Sammtflaum u. dergl.) dem antiken Geschmacke nicht zusagte, und erst mit dem Aufhören des letzten Nachklanges antiker Anschauung zu voller stilistischer Anerkennung gelangen konnte.

Obschon dieser Stoff sowohl in der Kette wie im Einschlage aus Seide besteht, trägt er dennoch in auffallender Weise den Charakter des Kaschmirgewebes, man sieht deutlich, dass die Farben und Muster einem der Seide fremden Stile entnommen sind. [1]

Was das Muster des in Rede stehenden Zeuges betrifft, so hat

[1] Ein höchst seltenes Stück antiken Seidengewebes, welches zu dem von Herrn Bock publicirten Pendant bildet und gleichfalls noch aus guter Zeit stammt, ist im Besitze des Herrn Dr. Keller, Präsidenten der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, der mir gütigst gestattete, dasselbe zu veröffentlichen. Es befand sich in einem elfenbeinernen mit den Bildern des Aesculap und der Hygiaea verzierten Kistchen, das im Archiv des Domkapitels in der Valeriakirche zu Sitten sich vorfindet. Der Stoff ist ganz seiden und geköpert. Die Verzierungen heben sich braungelblich aus dunkelgrünem Grunde ab. (Die Abbildung folgt unter dem §. Weberei.)

Herr Bock dasselbe meines Erachtens fälschlich mit den von den Alten so häufig genannten schottischen oder gallischen Stoffen in Verbindung gebracht. Diese waren gewürfelt, scutulis divisae nach Plinius, die Streifen waren verschiedenfarbig einander durchkreuzend, indem nicht nur der Einschlag, sondern auch die Kette aus Fäden zusammengesetzt war, die abwechselnde breite Streifen bildeten. So entstanden die scutuli[1] (πλίνθιοι), und die vestes versicolores des Livius, die virgata sagula des Virgil und die braccae virgatae des Properz. Aus anderen Schriftstellern erhellt freilich, dass die Hauptfarbe dieser gallischen Gewänder roth war, doch darf man dabei nicht an einen allgemeinen Purpurgrund denken, wie ihn unser Stoff zeigt, sondern nur ein Vorherrschen rother Streifen zwischen andersfarbigen sich vorstellen, wie bei den jetzigen schottischen Mustern. Unser Stoff hatte schwerlich jemals die Bestimmung, getragen zu werden, sondern bildete wahrscheinlich den Schmuck und die Ausstattung eines vornehmen Platzes bei den öffentlichen Spielen, denn ich sehe in den darauf gewirkten Gruppen keine Simsons, sondern römische Thierkämpfer, die sich allenfalls ohne Ineptie in's Unbestimmte hinaus vervielfältigen liessen, was mit dem einzigen Simson nicht der Fall gewesen wäre. Allerdings hatte man bereits im IV. Jahrhundert in der Geschmacklosigkeit so weite Fortschritte gemacht, dass allerhand durch den Webstuhl vervielfältigte figürliche Darstellungen, die den Schneider wegen der Richtung, die er diesen zu geben hatte, so dass sie nicht auf dem Kopfe stehend oder der Quere nach erscheinen, sehr in Verlegenheit setzen mussten, zu der Verzierung von Kleiderstoffen verwandt wurden. So beklagt sich Asterius der Bischof von Amasea über die Thorheit seiner Zeit, die auf die eitlen und unnützen Ausartungen der Webekunst, welche durch Fadengeflecht die Malerei nachahmen wolle, viel zu grossen Werth setze; man halte so gekleidete Leute für angemalte Schauwände, und die kleinen Kinder zeigten mit den Fingern auf die Darstellungen auf den Kleidern. Da gäbe es Löwen, Panther, Bären, da wären Felsen, Wälder und Jäger; die Pietisten trügen Christum und die Apostel und alle seine Wunder auf dem Rücken. Hier sehe man die Hochzeit von Galiläa und Weinkrüge, dort trage der Gichtbrüchige seine Matratze, anderswo erscheine die Büssende zu den Füssen des Heilandes oder der wieder aufgeweckte Lazarus! — Nach diesem würde unser Stoff ganz gut der damaligen Kleidermode entsprechen. — Nachdem

[1] Die Autoren des bas-empire verstanden unter scutuli ganz etwas anderes als was Plinius und die alten Schriftsteller überhaupt darunter sich denken.

nun der Geschmack bereits so früh diese Richtung genommen hatte, fanden die orientalischen für den Markt producirten seidenen Dutzendwaaren, als roba da fiera nothgedrungen bestimmungs- und inhaltslos, einen gar willkommenen Absatz. Die eingewirkten chimärischen Bestien, mit denen diese Stoffe überstreut sind, nichts wie verkümmerte und stereotypisirte Nachkommen jener phantastischen assyrischen Fabelthiere (die übrigens sämmtlich Erzeugnisse der Stickerei waren, auf welchen Umstand ich noch später zurückkomme), bildeten nun sogar den Schmuck und die Zierde der liturgischen Priesterornate, so wie der Kirchenparamente, der Vorhänge, Himmeldecken und Fussteppiche.

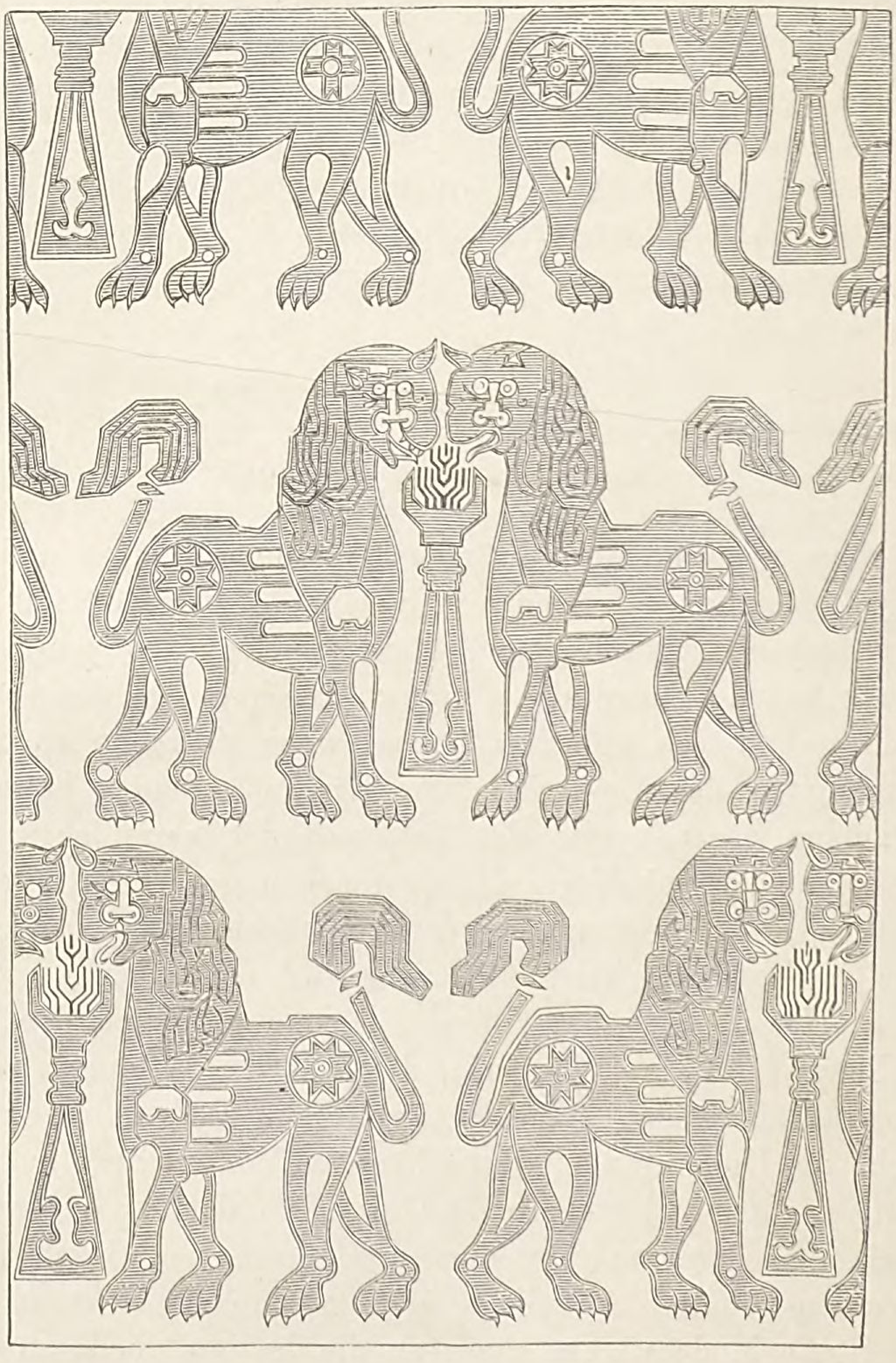
§. 43.

Neu-Babylonischer Seidenstil.

Auf diese noch in Messgewändern, Krönungsornaten und sonstigen Feierkleidern ziemlich zahlreich erhaltenen Stoffe des Orients, die auch später in Griechenland, Sicilien und Italien nachgemacht wurden, und zu denen die beissende Satire des frommen Bischofs Asterius so gut passt (wie würde er erst sich geäussert haben, wenn sie schon zu seiner Zeit ihren Eingang in das Heiligthum der Kirche gefunden hätten), richtet sich heutzutage vorzugsweise das Interesse der christlichen Antiquare, Ikonographen und Symboliker, die dergleichen gewirkte Ungeziefer und Kleiderbestien der Gegenwart wieder schmackhaft zu machen bemüht sind, wobei es dann natürlich nothwendig wird, den Salamandern, Greifen, Einhörnern, Hasen, Füchsen, Affen, Elephanten, Leoparden, Hirschen, Ochsen, Löwen, Adlern, Gänsen und sonstigem Wildpret, womit jene Stoffe übersät sind, eine symbolisch-geistliche Bedeutung unterzulegen, ohne welche die Ungereimtheit ihres häufigen Vorkommens auf geweihten Kirchenimplementen und liturgischen Gewändern doch zu augenfällig wäre, als dass eine Wiedererneuerung dieser Mode unserem Geschmacke zugemuthet werden könnte. Allerdings glaubte man vielleicht zu jener Zeit wie diese Stoffe Mode waren, theils an die heilige, theils an die kabbalistische Symbolik jener textilen Bilder, woher es kam, dass sie einen so wichtigen Einfluss auf die gesammte Kunstrichtung jener Zeiten, vorzüglich aber auf die Baukunst hatten, aber es wird für uns schwer sein, uns wieder in diesen Glauben hineinzustudiren.

Bis gegen das Ende des IX. Jahrhunderts hinab scheinen diese neubabylonischen Stoffe in der Kirche keinen besonderen Eingang gefunden

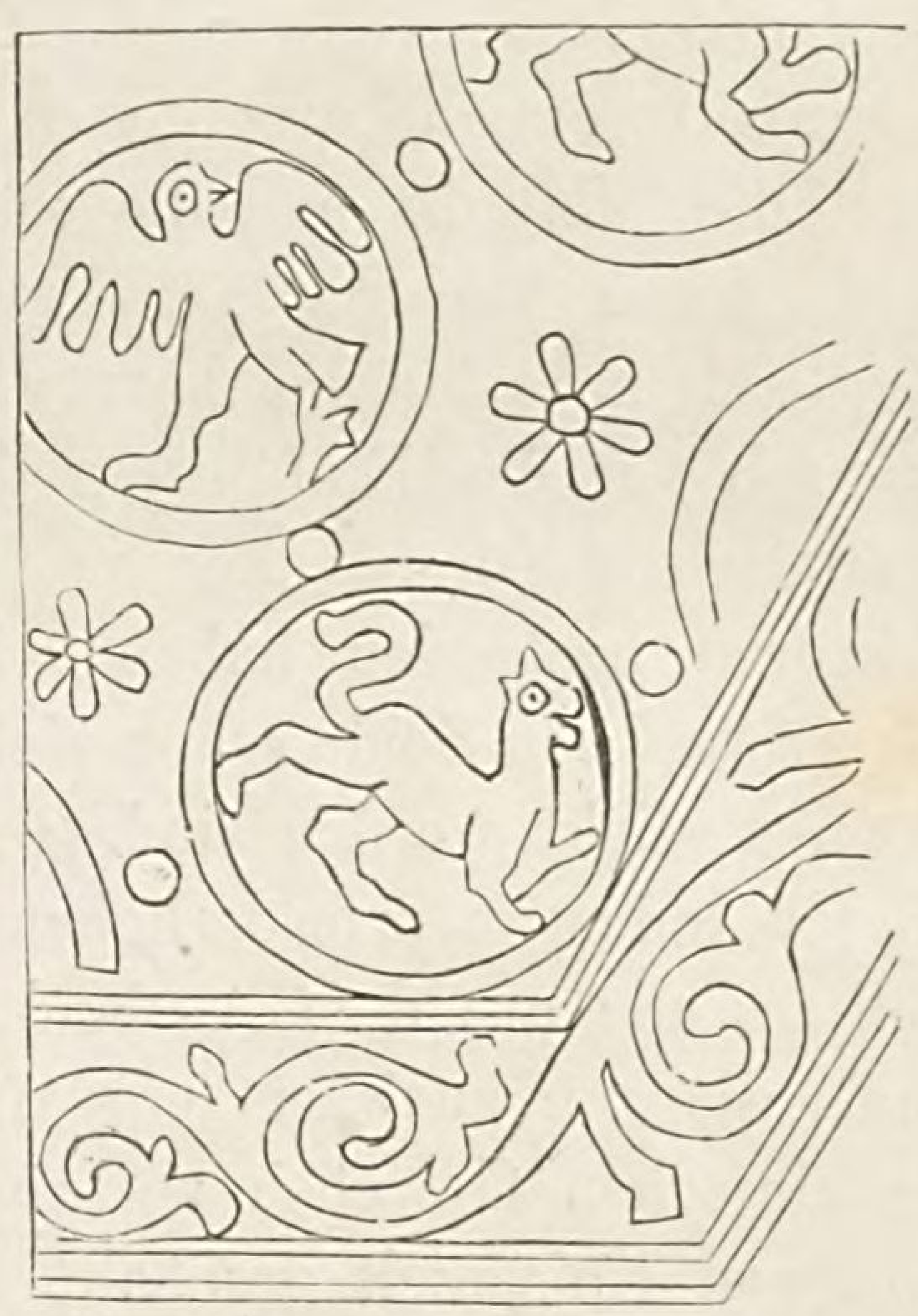
zu haben, da die älteren Berichte von Schenkungen in Kirchen und Klöstern meistens der mit biblischen Historien und heiligen Gegen-



Altes Seidengewebe (Mans); sassanidisch, angeblich IV. oder V. Jahrh.[1]

[1] Das Motiv des beigegebenen sassanidischen Seidengewebes erinnert, beiläufig bemerkt, in auffallender Weise an die bekannte Skulptur über dem Thore von Mykene und ähnliche Darstellungen auf ältesten Vasen. Vergl. Raoul Rochette: Mémoires d'Archéologie comparée in den Mémoires de l'Institut Royal de France. Tome XVII. 2me partie.

ständen durch Stickerei verzierten Seidenstoffe erwähnen. — Auch diese folgten erst auf noch früher übliche, aus einfachen ungemusterten Seidenstoffen oder auch aus Leinwand und Baumwolle bestehende Draperieen. Diess erhellt aus den Berichten des Anastasius Biblioth. über die Schenkungen der ältesten Päpste. So schenkt Sergius (687) tetravelia octo, quatuor ex albis, quatuor ex coccino; Gregorius III. (731) Altarkleider und Vorhänge von weisser Seide mit Purpur verziert (ornata blatto, das heisst hier wahrscheinlich mit Purpurrändern umsäumt), St. Zacharias (742) Vorhänge zwischen den Säulen des Ciborium ex palliis Sericis. Kurz es ist bei diesen älteren Schenkungsnachrichten nie die Rede von Stickerei und Muster. Dasselbe scheint auch für die übrigen Seidenstoffe, die für liturgische Gewänder bestimmt waren, zu gelten, auch sie waren wahrscheinlich ganz glatt gegrundet oder mit einfachen Gold- oder Damastmustern versehen und ihren wahren Schmuck erhielten sie erst durch Stickerei.



So liess Stephan IV. für die Kirche von St. Peter ein wunderschönes Messkleid aus Gold und Gemmen mit der Geschichte des hl. Petrus, wie er durch den Engel aus dem Kerker befreit wird, ausführen; derselbe Papst (der 768 gewählt wurde) stiftete auch für die grossen silbernen Thore dieses Tempels Vorhänge, die so hoch waren wie die Mauer und aus gekreuzten oder quadrirten Zeugen bestanden (de palliis stauracinis seu quadrapolis). Auch schenkte er fünfundsechzig grosse syrische und goldgegrundete Vorhänge für die Arkaden der Basilika (die die Seitenschiffe von dem Mittelschiffe trennten). Auf dem Pluviale des Papstes St. Coelestinus waren die Bilder der Heiligen Peter und Paul in Seide und Gold mit der Nadel gestickt, „ein Werk cyprischer oder englischer Kunstfertigkeit“.

Alle hier angeführten Stoffe sind entweder einfach, oder mit linearischen Mustern gewebt, oder gestickt, nirgend ist noch die Rede von wunderbaren eingewebten Thierbildern. Das Bestiarium des Orientes wird nun erst eingeführt und in den Berichten wimmelt es von nun an von seltsamen und barbarischen technischen Benennungen, die zum Theil

von den Thieren und sonstigen eingewirkten Verzierungen der durch sie bezeichneten Stoffe abgeleitet werden müssen.

Es ist hier nicht überflüssig, nochmals zu betonen, dass die von Anastasius und andern so häufig erwähnten geschichtlichen Darstellungen auf kirchlichen Stoffen wohl sicher nicht gewebt, sondern gestickt waren, denn sie wurden, wie aus den beschriebenen Gegenständen hervorgeht, weder in dem muselmännischen Oriente noch zu Konstantinopel verfertigt, sondern zum Theil im äussersten Westen Europas und gewiss auch des öftern in Italien und unter den Augen der Päpste, die sie machen liessen, zu Rom selbst. Nun hatte man damals in Italien und in England, wie wenigstens allgemein angenommen wird, noch keine Seidenfabriken, vielweniger Teppichwirkereien in der Weise der Arrasmanufakturen, die erst gegen das Ende des Mittelalters aufkamen, deren Stoff die Wolle ist und die selbst eigentlich nur grossartige Stickanstalten sind, deren Technik ein Mittelding zwischen Weben und Sticken bildet. Zugleich geht hieraus hervor, in wie beschränktem Sinne die Annahme, wonach vor der Einführung der Seidenkultur in Sicilien durch die normännischen Fürsten nur in Griechenland, nicht in Italien, Seidenmanufakturen bestanden haben sollen, ihre Richtigkeit habe, da grossartige Kunstwerke in Seide schon viel früher im Westen, zwar nicht gewebt, aber doch gestickt worden sind. — Es ist nicht einmal erwiesen, dass die zu dieser Industrie erforderlichen glatten Stoffe, falls sie aus Seide bestehen sollten, alle aus dem Auslande bezogen werden mussten. Es konnte damals die von auswärts eingeführte gefärbte oder rohe Seide im Inlande zu einfachen Geweben verarbeitet werden, gerade wie diess bereits zur späteren Kaiserzeit geschah, was die oben angeführten, nicht byzantinischen, sondern spätrömischen historiirten Seidenstoffe darzulegen scheinen, und wie, trotz der Entwicklung der Seidenmanufaktur in so kolossalen Verhältnissen, es in den westlichen Ländern noch heutigen Tages geschieht. Das grosse Verdienst der normännischen Könige bestand allein in der Verbreitung des Maulbeerbaumes und der Seidenwurmzucht in den von ihnen beherrschten Ländern und der grossartigen Protektion und Erweiterung, die sie der bereits viel früher von den Sarazenen in Sicilien begründeten Seidenmanufaktur zu Theil werden liessen. Sie machten daraus eine monopolisirte Fabrikanlage, wahrscheinlich mit gleichzeitiger Unterdrückung aller Privat-Industrie, in welcher Sarazenen neben einigen griechischen Arbeitern und Arbeiterinnen die Werkführer und geschicktesten Producenten waren.

Hugo Falcandus, der gleichzeitige Geschichtschreiber Siciliens (Ende

des XII. Jahrhunderts), stattet über diese königl. Manufaktur zu Palermo einen ausführlichen und interessanten Bericht ab, woraus hervorgeht, dass das „Hôtel de Tiraz" aus vier Hauptateliers bestand, nämlich 1) dem Atelier für einfache Gewebe, wie Tafft, Levantin, Gros de Naples u. dergl., die amita, dimita und trimita genannt werden; 2) dem Atelier für Sammt (examita) und Atlas (diarhodon); 3) dem Atelier für geblümte Zeuge (was wir Damast nennen) und gemusterte (mit Kreisen und sonstigen Motiven übersäte) Stoffe (exanthemata et circulorum varietatibus insignita); 4) dem Atelier für Goldstoffe, Buntgewebe und Stickereien. Dieses letztere war natürlich dasjenige, aus welchem die eigentlichen Kunstzeuge, mit Edelsteinen und Perlen bestickt, fertig hervorgingen. Man sieht also, dass eigentlich keine historiirten Gewebe gemacht wurden und dass dieses höhere Gebiet der Seidenmanufaktur der Kunst der Nadel überlassen blieb.

Höchst wahrscheinlich werden sich alle Werke höherer textiler Kunst, die aus dieser älteren Zeit stammen, bei genauer Prüfung als Stickwerk, entweder als opus Phrygium oder als opus plumarium[1] ausweisen, wie z. B. die berühmte Dalmatica des kaiserlichen Krönungsornates mit der, seltsame Thiergestalten enthaltenden, breiten Einfassung und die zu ihr gehörende, mehr im antiken Stile mit Palmetten einfach umsäumte, kaiserliche Alba, die wahrscheinlich beide aus dem Hôtel Tiraz zu Palermo hervorgingen. Ebenso möchte ich glauben, dass der zu Metz aufbewahrte Krönungsmantel der Hauptsache nach gestickt sei, wie dieses sicher bei dem sehr merkwürdigen, gewiss aus der Zeit vor dem XI. Jahrhundert stammenden Seidengesticke auf gemustertem Linnenzeuge der Fall ist, welches Herr v. Hefner in dem Werke: Trachten des christlichen Mittelalters, veröffentlicht und beschrieben hat und das einen Theil des Hinterfutters einer, aus dem XIII. Jahrh. stammenden, Fahne ausmacht, die zu Bamberg aufbewahrt wird. Wahrscheinlich ist diese schöne Stickerei der Rest einer Krönungsinfula oder eines anderen schärpenähnlichen Gewandes, das zu festlichen oder liturgischen Zwecken bestimmt war. In einiger Beziehung bildet es Pendant zu der oben beschriebenen Schärpe oder dem Schleier der hl. Jungfrau Maria zu Chartres, welches Kleidungsstück gleichfalls aus Seidenstickerei auf gemustertem feinem Linnenstoffe besteht.

Kehren wir von diesem Abstecher zu den eigenthümlichen neubabylonischen Seidenstoffen zurück, deren gemeinsames Kennzeichen jene

[1] Ueber diesen Unterschied siehe unter Stickerei.

rohen Thierbildungen sind, die als vereinzelte Motive die Mitten regelmässiger mathematischer Figuren (Polygone oder Kreise) ausfüllen oder sich bandförmig über und nebeneinander reihen oder endlich in Gruppen auf dem dunkleren Grunde ohne Einfassung und frei schweben. Ihr Stoff besteht aus einem schweren und dichten Seidenzeug von einfachem Kreuzgewebe oder auch von geköpertem starkem Levantin. Die ältesten Stoffe dieser Art sind bloss doppelfarbig, indem die Dessins durch den andersfarbigen Einschlag gebildet sind, die späteren dagegen fast immer mit Goldfäden gewirkt, so dass entweder der Grund oder das Muster golden erscheint. Die vorherrschenden Farben sind purpurroth, purpurviolet, grün und gelb, welches letztere oft durch Gold ersetzt wird.

Diese Stoffe nun verhalten sich zu den uralten, schweren, bildervollen, asiatischen Geweben und Stickereien aus Wolle wie jene vorher bezeichneten spätrömischen Seidenzeuge sich zu den leichteren und weniger geschmückten Stoffen des klassischen Alterthumes verhalten: in beiden ist die Seide noch nicht stilistisch verwerthet, man erkannte in ihr nur erst einen Stoff, der einige Eigenschaften der früher gewohnten Stoffe in erhöhtem Grade besitzt, ohne schon darauf gekommen zu sein, die ihm besonders eigenthümlichen Qualitäten, vielleicht gegen Aufopferungen solcher Vortheile, die die Wolle, das Linnen oder die Baumwolle gewährten, als Grundlage eines neuen Stils zu betrachten und darauf ein neues Prinzip der Seiden-Kunstweberei zu begründen. Dass aus der früheren sassanidischen Periode Anzeichen einer anderen und richtigeren Auffassung der Eigenthümlichkeiten des Seidenstoffes in den Kostümen der Bildwerke aus jener Zeit hervortreten, beweist nur, dass damals die fertigen Seidenstoffe noch direkt aus China oder wahrscheinlicher aus Ostindien bezogen wurden und als fremder Modestoff das Kleidungswesen jener Zeit für eine Zeitlang modificirten, jedoch nach einer Richtung hin, die derjenigen ungefähr entgegengesetzt war, die sich um das VII. und VIII. Jahrhundert herum in denselben Ländern entwickelte, nachdem die Seidenfabrikation Zeit gehabt hatte, sich dort heimisch zu machen.

§. 44.

Goldbrokate.

Der erste wichtigste Fortschritt auf dieser Bahn der Entwicklung des Seidenstils (der, ich wiederhole, für die gesammte Kunst des Mittelalters von eben so grossem und allgemeinem Einflusse war, wie die textile

Kunst nach dem Prinzipe der Alten es für die Entwicklung der antiken Kunst gewesen ist) zeigt sich nun in dem vorherrschend werdenden Systeme der Assimilation, indem man den Glanz der Seide zur Basis des noch glänzenderen Goldfadens machte und entweder das Muster aus Gold auf seidenem Grunde hervorhob oder umgekehrt das seidene Muster mit Gold gründete. Es konnte ein solches System das farbig Glänzende durch noch Glänzenderes herabzustimmen und zu harmonisiren seine prachtvoll ernste Wirkung nicht verfehlen. [1]

Dergleichen Stoffe heissen aurotextiles, vestes ex auro textae etc. Sie wurden die Vorläufer der Goldbrokate, auf die das ganze Mittelalter so bedeutenden Werth legte und deren schwerer Faltenwurf und asiatische Pracht der Ornamentation das Erreichbare berührt. Der mittelalterliche Name für diesen Prachtstoff war Baldachinus, von Baldach, d. i. Bagdad oder Babylon. Wenn statt des Goldes der Gegensatz zwischen brillanten und matteren Theilen des Seidenstoffs durch verschiedene Abstufungen des Glanzes gleichfarbiger oder verschiedenfarbiger Seiden-

[1] Man weiss, dass schon die Alten den Goldstoff kannten, ihn liebten, ihn selbst mitunter bis zur Uebertreibung verwandten. Die ältesten Nachrichten von Goldstoffen sind in den alttestamentlichen Liedern und im Homer enthalten. Der ältere Plinius erzählt einem früheren Schriftsteller, Verrius, nach, dass schon Tarquinius Priscus seinen Triumph gefeiert habe, angethan mit einer goldenen Tunika, und als Augenzeuge berichtet er von der Gemahlin des Claudius Agrippa, dass sie einem Kampfspiele in der Naumachie beigewohnt habe, bekleidet mit einem Mantel (paludamentum) von gesponnenem und gewebtem Golde ohne andere Zuthat. (Plin. XXXIII. 3.) Josephus erzählt Aehnliches von dem Judenkönige Agrippa, der, als er dem Kaiser zu Ehren glänzende Schauspiele und Feste veranstaltete, der Versammlung in einem feierlich herabfliessenden Gewande sich gezeigt habe, das, ganz aus Silberfäden gewebt, in der aufgehenden Sonne von wunderbarer Wirkung gewesen sei. — In verschiedenen Museen werden noch Ueberreste von Gespinnsten aus feinen gezogenen Goldfäden gezeigt, die aus der klassischen Zeit des alten Roms herstammen. Meistens bildeten sie Friese (vias) von feinen wollenen und leinenen Stoffen, wie sie häufig von den alten Schriftstellern erwähnt werden.

Vergleicht man aber diesen Luxus der Römer, denen die Griechen der Diadochenzeit hierin vorangingen, mit den prunkenden Goldbrokaten der Asiaten, wie sie uns schon aus gleichzeitigen Nachrichten bekannt sind, so tritt, ungeachtet aller Uebertreibungen der späteren Kaiserzeiten, der Gegensatz der beiden Prinzipe des Kleidens immer noch deutlich hervor. Der herabfliessende Faltenwurf des Goldmantels, den keine eingewirkten Blumenverzierungen stören, ordnet sich der Gestalt in eben der Weise unter wie die einfache wollene Toga, ist nur geschaffen, um die Gestalt glänzender hervorzuheben, — der Goldbrokat dagegen, selbst der ärmere, zieht durch sein Blumenwerk den Blick auf einzelne Punkte der Erscheinung und zerreisst den Totaleffekt der Gewandfigur.

fäden, die den Stoff ausmachten, erreicht ward, so hiess dieses, dem Brokat verwandte, aber minder prachtvolle und reiche Produkt nach einem anderen Hauptfabrikorte der orientalischen Stoffe Damast. [1]

Der Ursprung des Goldbrokates ist um so interessanter als er mit einer uralten Verfälschungsmethode des Seidenstoffs im innigsten Zusammenhange steht. Je reichlicher nämlich jene alten Goldstoffe mit Gold durchwirkt sind, desto geringer wird der innere, d. h. der materielle Werth des Stoffs, denn die vermeintlichen Goldfäden sind bei genauer Prüfung nichts weiter als mit sehr dünnen Goldpapierstreifen übersponnene Baumwollenfäden. Die Erfindung ist ohne Zweifel in China gemacht worden. Ich habe sehr antike japanische Goldbrokate, die in dem Garde meuble des Königs von Sachsen aufbewahrt werden, in dieser Beziehung genau geprüft und gefunden, dass sie sämmtlich mit solchen goldpapierübersponnenen Baumwollenfäden gewirkt wurden.

Wahrscheinlich blieb diese Erfindung Geheimniss der Chinesen und Japanesen und wurden die Goldfäden fertig aus China über Indien oder zu Lande bezogen. Man hat sich viele Mühe gegeben, das Geheimniss dieser Manufaktur herauszufinden, jedoch bis jetzt ohne Erfolg. Mein Eindruck war immer, dass der papierähnliche vergoldete Stoff eine Art von Kautschuk sei, der zuerst einen Streifen von ziemlicher Dicke bildet, dessen obere Seite man vergoldet und ihn dann zu äusserster Dünne verlängert und extenuirt, wobei das Gold bei angemessener ursprünglicher Dicke vermöge seiner gleichfalls sehr grossen Dehnbarkeit dem Extenuationsprocesse nachfolgt. Das Ueberspinnen der Fäden mit den solcherweise gewonnenen feinen Goldflächen würde hernach keine Schwierigkeit mehr bieten. Es gehen alljährlich Tausende von Louisd'ors durch den Tiegel mit Versuchen, für unsere jetzige sehr schwerfällige und kostspielige Methode des Umspinnens seidener Fäden mit vergoldetem Silberdraht ein, den chinesischen Goldpapiergespinnsten ähnliches, Aequivalent zu finden, — vielleicht führt der wunderbare Stoff, von dem ich rede, in irgend einer Anwendung zu der Lösung dieser Aufgabe, die den Erfinder reichlich lohnen muss. Es handelt sich dabei nämlich keineswegs

[1] Doch ist dieses nicht der alte Name für den angeführten Stoff, welchen letztern es schwer hält in der Verwirrung der Benennungen für Zeuge, deren die Schriftsteller des Mittelalters sich bedienen, herauszufinden. Vielleicht ist der korrumpirte Ausdruck in der oben angeführten Stelle des Hugo Falcandus exarentasmata, wofür wohl richtiger exanthemata zu setzen ist, auf den geblümten Damast zu beziehen. Nach Bulengerus, in seinem Werke de re Vestiaria, soll das Adjectiv fundatus (vela de fundato) dem französischen étoffe à fond d'or entsprechen. Vergl. Ducange ad voc. fundatus.

alleinig darum, ein billigeres Goldgespinnst aufzufinden, die Aufgabe liegt vielmehr darin, ein Mittel zu entdecken, wodurch die zu grosse brettartige Steifheit unserer modernen Goldbrokate vermieden und zugleich jener milde Goldglanz erreicht werde, den die alten und selbst die neuen orientalischen Goldstoffe vor den unsrigen, die einen gemeinen und messingenen Flitterglanz zeigen, voraushaben.

Unsere jetzige Methode, den Goldfaden zu präpariren, datirt erst aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Doch theilt Muratori (Vol. II. p. 374) ein altes, angeblich aus dem IX. Jahrhundert stammendes Recept über Bereitung von Goldfäden mit: de fila aurea facere (sic!).[1]

Der Brokatstil und Damaststil kam erst in der dritten Periode der Geschichte der Seidenweberei durch die Mauren und Sarazenen Spaniens und Siciliens zur eigentlichen Entwicklung, ja er wurde damals gewissermassen das Grundprinzip der arabischen Flächendekoration und wirkte als solches gewaltig ein auf die Architektur und gesammte Kunst des Orients sowie des Westens. Seit dieser Zeit hat er eigentlich keine wesentlichen Veränderungen oder Verbesserungen erfahren, es sei denn während der schönen Zeit des Wiederaufwachens der antiken Kunstempfindung, in welcher die Buntfarbigkeit des orientalischen Bekleidungsstils einem ernsteren und kultivirteren Platz machen musste. Es wechselten nun, mit Beibehaltung desselben Prinzips der Pflanzenarabeske, sanfte meistens dunkle Farbentöne, Dunkelroth, Dunkelgrün oder Dunkelblau, Braun, Schwarz, mit Gold. Nach demselben Grundsatz, die Fläche wohl reich zu halten aber nicht unnöthig zu unterbrechen, liebte man gleichzeitig die Verbindung der gelben naturfarbigen Seide mit Gold. Auch Weiss und Gold ward häufig verbunden. Erst später unter Ludwig XIV. und XV. wurde der Brokat wieder mit bunten Blumen durchwirkt und es entfaltete sich eine, die Flächendekoration erschwerende, naturalistische Auffassung der Arabeske, verbunden mit Leistenwerk und anderen Verstössen gegen den Stil.

Ich kann nicht umhin, hier schliesslich folgende Stelle aus Redgrave's oft citirtem Rapporte anzuführen, da sie den jetzigen Geschmack der Brokatweberei sehr richtig charakterisirt:

„Graziöser und eleganter Faltenwurf ist ein wichtiges Erforderniss „für alle Zeuge, die bestimmt sind, getragen zu werden, und die ganze „Fülle der Schönheiten eines Stoffs tritt erst durch das Spiel des bei „jeder kleinsten Bewegung wechselnden Lichtes und Reflexes auf seiner

[1] Siehe auch Biringuccio's Pyrotecnica vom XV. Jahrh.

„Oberfläche hervor; daher darf keine Dekorationsweise angewandt wer-„den, die diese Eigenschaft des Zeuges zerstört, ganz abgesehen davon, „dass es ganz gegen die Zweckmässigkeit ist, wenn man ein Gewand so „mit Verzierung überlädt und mit Stickerei steift, dass die bequeme Be-„wegung und Thätigkeit des damit Bekleideten dadurch verhindert wird. „Der volle Lustre der Seide ist ganz besonders abhängig von dem Falten-„wurf und jedes Seidenfabrikat muss darauf berechnet sein. Wenn Gold-„und Silberfäden eingewebt werden, so muss ein grosser Grad von Steif-„heit des Stoffes davon die Folge sein und daher muss der Zeichner des „Musters so viel Geschmack und Uebung haben, als dazu gehört, um zu „wissen, wie er mit dem mindest möglichen Aufwande von Gold oder „Silber den grössten Effekt hervorbringe. Diese verständige Oekonomie „zeigt sich besonders an den indischen Geweben, während der entgegen-„gesetzte Fehler an manchen kostbaren Priestergewändern offenbar ward, „die so mit Gold gesteift und mit erhabenen Stickereien bedeckt waren, „dass der Träger in ihnen stecken musste wie in einer Panoplie. Sie „waren insgesammt nicht nur durch Uebertreibung vulgarisirt, sondern „auch vollkommen ungeschickt für den Gebrauch und für die beste Ent-„faltung eben der ornamentalen Pracht, die man an ihnen so sehr ver-„schwendet hat.“

An einer andern Stelle sagt Redgrave:

„Die natürliche Behandlung der Blumen als Verzierung textiler „Stoffe zeigt sich nirgend (auf der Ausstellung) so sehr in ihrer ganzen „Geschmacklosigkeit wie an den reichen Altardecken in Goldbrokat, die „von den Franzosen, Oesterreichern und Russen ausgestellt waren. Die „kolorirten und schattirten Blumen geben diesen Geweben bei allem ihrem „Reichthum einen Anstrich von Alltäglichkeit und Gemeinheit; während „kolorirte regelmässig vertheilte Muster, Abwechslung der Textur und „dadurch hervorgebrachte Mannigfaltigkeit der Oberfläche oder Silber-„fäden verwebt mit Goldfäden (wie bei einigen asiatisch-russischen Fabri-„katen gesehen wurde) eine reiche und wahre Wirkung machen.“

Indem wir diesem Urtheile für die besprochenen Stoffe vollkommen beipflichten, können wir dennoch nicht umhin zu denken, dass Redgrave in seinem Eifer für die konventionelle, durchaus flache, Behandlung der Pflanzenornamente auf Stoffen und für das geometrische „diaper“ vielleicht etwas zu rigoristisch sich ausspreche und dass der fortgeschrittene Webstuhl, wenn er nur das Prinzip der Flachheit und alle sonstigen Stilbedingungen, die das Stoffliche angehen, beobachte, sich wohl von den inkunablen Formen des Webstuhls in der Kindheit emancipiren könne.

Man darf sich z. B. natürliches Rankenwerk mit Schattirung, Reflex u. dergl. auf eine Weise temperirt und mit dem Grunde harmonisch verschmolzen denken, dass die Fläche ungestört bleibe, wie diess ja selbst bei jedem guten Bilde der Fall sein sollte.

§. 45.

Der Atlas.

Bei aller möglichen Pracht bleibt der Damast und selbst der Brokat doch immer ein Stoff, der auch mit Wolle fast eben so prächtig gewoben werden kann, wenn auch der Wechsel des Matten mit dem Glänzenden hier eine etwas andere Wirkung als bei dem Seidengewebe herbeiführt. — Dagegen ist das Fabrikat, von dem jetzt die Rede sein wird, so sehr das Erbgebiet der Seide, dass nur der Gold- und Silberdraht, in ähnlicher Weise verwoben, ihm Entsprechendes hervorbringen kann. Ich meine den Atlas oder Satin.

Der Atlas ist ein opus plumarium continuum, eine Art von Grundstickerei, zu deren Herstellung man sich des Webstuhles bedient. Der genannte Stoff hat gewissermassen gar keine Textur, sondern besteht aus unausgesetzt nebeneinander gelegten und ineinandergreifenden Plattstichen, so dass der Faden der Seide möglichst lange ungebogen und ungeknickt bleibt und seinen Glanz mit dem Glanze der parallel gelegten benachbarten Fäden zu glattester Oberfläche und zu sehr brillanter Wirkung von Licht und Schatten vereinigt. Die wundervollen Eigenschaften dieses Stoffs wurden frühzeitig erkannt und derselbe theils uni, des öfteren aber in Verbindung mit matten Parthieen, als glänzender Gegensatz und Grund für letztere, angewandt.

Da mir leider einige der wichtigsten Bücher über die Geschichte der Seidenfabrikation hier nicht zugänglich sind, so weiss ich nicht, ob über den Ursprung und die erste Einführung dieses schönen Gewebes in Europa irgend etwas Gewisses bekannt sei. Meine eigenen Bemühungen, in dieser Beziehung mir eine feste Ansicht zu schaffen, waren erfolglos. Mir hat dieses Produkt indessen vor allen anderen Seidenstoffen etwas echt Chinesisches oder Indisches, je nach der Spezialität seiner Behandlung.

Die Plattstickerei, das opus plumarium, ist in jenen Ländern bis zu einer besonderen Kunst vervollkommnet, die das Mittel hält zwischen Plastik und Malerei oder vielmehr beides zugleich ist (worüber in dem Folgenden noch anderweitig die Rede sein wird), und diese hohe Ausbildung der in Rede stehenden Technik, zu welcher sie nur durch

tausendjährige Praxis und Erfahrung gelangen konnte, zeugt von dem Alter und dem wahrscheinlichen Ursprunge derselben in jenen östlichen Ländern. Nun ist der Atlas, wie ich überzeugt bin, eine Nachahmung der Plattstickerei in Seide durch den Webstuhl und bleibt es selbst, wenn er den Grund bildet und sich gewisse Muster entweder gleichfalls in der Weise des Atlas oder in anderer Textur auf demselben abheben. Hierauf begründet sich meine Ansicht vom Ursprung der in Rede stehenden Webearbeit aus China oder Indien. Dass dieser Stoff frühzeitig seinen Weg nach Persien und dem Euphratthale fand, glaubte ich an den skulpirten Gewandfiguren des Thales von Murgaub zu erkennen (siehe oben). Wann derselbe nach Europa herübergekommen sei, ist schwer zu sagen. Es wurde bereits erwähnt, dass die ältesten in christlicher Zeit in Europa eingeführten oder dort fabricirten Seidenstoffe, so viel sich aus den erhaltenen Ueberresten schliessen lässt, durchgängig einfache Kreuzgewebe oder geköperte Levantine von sehr starker Textur sind. Doch zeugen sehr alte gestickte Messgewänder, deren Grund aus Atlas besteht und von denen Herr Bock in seinem Buche mehrere erwähnt, dass dieser Stoff wahrscheinlich schon mit dem VII. oder VIII. Jahrhunderte und gleichzeitig mit den bereits besprochenen neubabylonischen Thierstoffen in Europa eingeführt und vielleicht auch in den oströmischen Fabrikorten schon nachgemacht worden sei.

Ich habe unter den verschiedenen Benennungen für Seidenstoffe, die im Anastasius und sonst so zahlreich vorkommen und meistens über deren richtige Deutung zweifelhaft lassen, eine aufzufinden gesucht, welche für den in Rede stehenden Stoff am bezeichnendsten sei; ich glaube den so oft vorkommenden Ausdruck blattin dafür zu erkennen. Allerdings heisst blatta, wie behauptet wird, ursprünglich das rothfärbende Insekt, die Kermes, das vormals statt der Cochenille zum Hochrothfärben diente, aber es ist erwiesen, dass dieser Name, wenn er für Stoffe gebraucht wird, mit der Farbe, von welcher er herrührt, wenig im Zusammenhang steht, eben so wenig wie dieses beim Scharlach und beim Purpur der Fall ist, die beide auch Benennungen für Stoffe sind, deren Gemeinsames nicht das Kolorit sondern irgend eine, bis jetzt noch nicht genau erkannte, technische Eigenthümlichkeit sein muss. Jedoch möchte ich beinahe bezweifeln, dass blatta ursprünglich das rothfärbende Insekt bezeichne, ich denke bei diesem Worte unwillkürlich an Blatt, d. h. an eine glatte Oberfläche von glänzender und satter Färbung. Dass übrigens das Feuerroth, das Coclico, das aus dem Safte des Kermesinsekts oder aus den Galläpfeln, die es an den Blättern erzeugt, gewonnen wurde, die recht

eigenthümliche, die Farbe par excellence, des Atlas sei, entspricht durchaus dem Stilgefühle, bestätigt sich ausserdem in den wunderbaren Sagen, die uns in den Gedichten der Deutschen über Bereitung und Herkommen des Pfellels, welches der altdeutsche Name für Atlas zu sein scheint, entgegenklingen. Im Wigalois wird erzählt, wie in Asien eine Höhle voll ewigen Feuers sei, in dem die Salamander einen kostbaren Pfellel wirken, der unverbrennbar ist. [1] Eine besondere Art des Pfellels hiess Salamander. [2] Wolfram von Eschenbach erwähnt eines Pfellels (Pofuss genannt), so heiss an Glanz, dass ein Strauss seine Eier daran hätte ausbrüten können. Ausserdem finden sich sowohl Blatta wie Pfellel, die ich für gleichbedeutend und identisch mit Atlas oder Satin halte, von den verschiedensten Farben, rothe, gelbe, grüne, schwarze, später weisse, violette und schillernde. Eben so mannichfaltig war seine Verwendung für heilige und profane Bekleidungen, zu Ueberzügen, Ross- und Zeltdecken, Einfassungen und Umsäumungen anderer Stoffe u. dergl. Dass dieses kostbare Gewebe, „das demjenigen der es trägt unendliche Pracht verleiht“ und im ganzen Mittelalter neben dem Sammt und in Verbindung mit ihm das höchste Ansehen behielt, aus Afrika und Asien kam, darauf weisen die meisten, zum Theil erfundenen und wunderbar klingenden, Ortsnamen hin, womit die schwülstigen und sattsam langweiligen Schilderungen der Gewänderpracht, die bei Aufzügen und ritterlichen Festen entwickelt wurde, in den alten Dichtungen ausgespickt sind. Aber auch griechische und spanische Städte, unter diesen Almeria, der Hauptsitz der spanisch-arabischen Seidenarbeiten, geben gewissen Pfellelarten den Namen. Zuletzt wird auch schon sehr früh der Pfellel aus Arras gerühmt. Der französische Name für diesen Stoff, satin (vielleicht mit blattin eins), scheint zuerst im XVI. Jahrhundert vorzukommen. Bei dem Einzuge Franz des Ersten zu Lyon im Jahre 1515 war die ganze Bürgerschaft in Seide gekleidet. Die Rathsherrn trugen Leibröcke von Damast und karmoisinrothem Satin. Dem Zuge voran schritten die Lucchesen in Kostüms von schwarzem Damast, ihnen folgten die Florentiner in rothem Sammt, dann zuletzt die Lyoner Bürger in weissem Tuch, Sammt und weissem Satin. [3]

[1] Wigalois 14462.

[2] Wilhelm 366, 5—11, Lohengrin 164 und Andere.

[3] Ich habe diese Stelle der Schrift von Bock entnommen, der eine „Rélation des entrées sollennelles dans la ville de Lyon“ (1752. 4. p. 6) citirt. Siehe Bock, Seite 76.

Vor allen berühmt war der Satin de Bruges, dessen sehr häufige und rühmliche Erwähnung geschieht und der in den Inventarien der Kirchenschätze und in Staatsrechnungen aus dieser Zeit oft genannt wird.[1]

Der Atlas gestattet mehr als jeder andere Seidenstoff die feurigste und lebhafteste Färbung und den grellsten Kontrast in der Nebenstellung anderer Farbentöne. Denn das reflektirte Licht, welches von der metallähnlichen Oberfläche dieses Stoffs zurückgeworfen wird, erscheint als weiss, wogegen die Tiefen der scharf kontourirten eckigen Falten stets dunkel, beinahe schwarz sind, gerade wie diess bei dem Metalle der Fall ist, somit tritt ein mildernder Dreiklang hervor, da die Lokalfarbe stets von Weiss und Schwarz so zu sagen in die Mitte genommen wird. Zugleich spiegelt der Atlas die nebengestellten Farben unter allen Stoffen am lebhaftesten und entschiedensten zurück, so dass durch den Reflex so zu sagen eine Brücke gebaut wird, die den schroffsten Farbenabstand vermittelt. Hieraus folgert sich aber nothwendig als Regel, ihm nur solche Farben zur Seite zu stellen, die mit der Farbe des Atlas im Reflexe vermischt und verschmolzen keine unangenehmen Töne hervorbringen. So würde z. B. feuerfarbener Atlas als Stoff des Untergewandes nicht wohl zu einem violetten Ueberwurfe stehen, weil die Reflexfarbe ein schmutziger aus Roth, Gelb und Blau gemischter Ton würde. Gemusterter und damastartig geblümter Atlasgrund verträgt reichere und buntere Dessins als irgend ein anderer. Er übertrifft in dieser Eigenschaft sogar den Goldgrund, wenn dieser nicht etwa die Textur des Atlas erhält.

Welchen Einfluss dieser Stoff auf die Malerei und Skulptur gehabt habe, ergibt sich aus den Werken der deutschen und niederländischen Meister zu Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts, und unter diesen zeigt er sich am entschiedensten bei Albrecht Dürer, dessen geknickter Faltenwurf so recht bewusstvoll von ihm, aus Vorliebe für diesen Stoff, gewählt wurde. Der Vergleich dieser deutschen Auffassung des Stofflichen mit dem, was die italienischen Meister, namentlich Titian und Paul Veronese daraus gemacht haben, ferner mit dem, was unter den Händen der holländischen Meister des XVII. Jahrhundertes daraus hervorging, bietet vielfachen Anlass zu Vergleichungen, nicht bloss für Maler und Kunstforscher, sondern eben so sehr für Seidenfabrikanten, Kostümiers und Damen, die bei der wichtigen Toilettenfrage ihren angeborenen Geschmack durch Stilstudium zu unterstützen nicht für überflüssig halten.

[1] Vergl. Bock an der citirten Stelle.

Offenbar hat Dürer andere Zeuge vor Augen gehabt als Titian, Paul Veronese und selbst Holbein. Der Atlas, den diese Meister malten, war ein anderer als derjenige, der uns in den Netschers und Therburgs entgegenglänzt.



Grabplatte in Brügge.

Die Seidendraperie und namentlich der Faltenwurf des Atlas ist mehr geschickt für malerische denn für plastische Behandlung und hat auf letzterem Gebiet im späteren Mittelalter in gewissem Sinne nachtheilig gewirkt. Die Plastik musste die seidenen Fesseln erst von sich werfen (was schon unter den pisanischen Meistern geschah), um sich wieder frei zu fühlen.

Doch lässt sich nicht läugnen, dass die Seide einer gewissen ceremoniös-feierlichen und tendenziösen Richtung der darstellenden Künste (die bei aller vollendeten Technik, wo immer sie sich zeigt, der freieren Richtung gegenüber doch stets eine gebundene bleibt) die Hand bot, und dass in diesem Sinne auch in der Plastik die Jahrhunderte des Mittelalters Grossartiges und Schönes hervorbrachten.

Ein Beispiel edler Auffassung der Seidendraperie (doch schon mehr im Geiste der Renaissance) ist das schöne Bronzebild Kaisers Ludwig des Bayern von unbekannter Meisterhand im XV. Jahrhundert geschaffen und von Herrn v. Hefner in geschmackvoller Darstellung veröffentlicht. Noch grösser erscheint der Faltenwurf auf der Seite 159 abgebildeten bronzenen gravirten Denkplatte der Eheleute Copman, die bereits im Jahre 1387 mit wunderbarer Kunst ausgeführt wurde und jetzt die Wand einer der Seitenkapellen der Kathedrale von Brügge ziert.

Es liesse sich noch manche andere technisch-ästhetische Bemerkung über den in Rede stehenden prachtvollen Stoff hinzufügen, müssten wir nicht im Auge behalten, dass wir die Kleinkünste nur in ihren näheren und entfernteren Beziehungen zu den hohen Künsten und vornehmlich zu der Baukunst berücksichtigen dürfen.

§. 46.

Sammt.

Den Gegensatz zum Atlas bildet der Sammt und doch ist er zugleich mit jenem ein glückliches Resultat wohlverstandener technischer Ausbeutung der Eigenthümlichkeiten des in Rede stehenden Faserstoffs, der Seide nämlich.

So wie die Seidenfäden, der Länge nach betrachtet, das glänzendste Gespinnst (mit Ausschluss der Metallfäden) sind, ebenso absolut glanzlos, d. h. lichtabsorbirend oder vielmehr die Theilung der Lichtstrahlen in aufgenommenes und reflektirtes Licht verhindernd, ist eine Oberfläche, die dadurch gebildet wird, dass unendlich viele querdurchschnittene Seidenfäden aufrecht nebeneinander stehen, wie dieses beim kurzgeschorenen Sammt der Fall ist.

Im Anfange, bei der ersten Entstehung sammtähnlicher Fabrikate, scheint man diese lichtabsorbirende Eigenschaft der Durchschnittsflächen der Seidenfäden noch nicht als Moment eines besonderen Seidenstoffstiles erkannt und benützt zu haben, vielmehr bezweckte man Aehnliches wie

bei dem Atlas, nämlich durch horizontal nebeneinander gelegte lange Enden von Seidenfäden, auf deren cylindrischen Oberflächen sich das Licht brach und reflektirte, ein möglichst stoffhaltiges und glänzendes Seidenzeug hervorzubringen. Diese ältesten, dem Plüsch ähnlichen Stoffe waren Atlas von vielfädigem Einschlag, dessen Fäden zur Hälfte oder zum Theil zerschnitten wurden, damit sie als lose Enden ein weiches langhaariges Flies bildeten. Dergleichen Stoffe in Wolle sind bereits den alten Römern bekannt gewesen und werden als Spezialität der damaligen gallischen Wollenindustrie von Plinius und anderen alten Autoren oft erwähnt.

Die ältesten noch erhaltenen Sammtgewebe, deren Herr Bock in seinem oft angeführten Werke mehrere beschreibt, sind grösstentheils sehr langhaarige plüschähnliche Stoffe. Doch scheint das angeblich älteste Vorkommniss des Sammts, nämlich ein in den Pergament-Kodex des Theodulf (XII. Jahrh.) zu Le Puy im südlichen Frankreich nebst dreiundfünfzig anderen sehr interessanten Gewebstücken eingebundenes Stück Seidenzeug, kurzgeschorener wirklicher Sammt zu sein, wodurch dann der Beweis gegeben wäre, dass der Schritt des Uebergangs zum neuen eigentlichen Sammtstile schon vor dem XIII. Jahrhunderte geschehen sei.

Die Etymologie des Worts velours, welches im XIII. Jahrh. aufkam, von velum und ursus, kann, wenn sie begründet ist (was ich bezweifeln und lieber velours mit dem englischen velvet und dem deutschen Felbel in Zusammenhang bringen und dabei an Welf, an das glatte Fell des jungen Hundes oder Löwen denken möchte), zur Bestätigung des angeführten Unterschiedes zwischen der ältesten und den späteren Sammtarten dienen. Der Orient, der alte Sitz aller Seidenkultur, war auch der Sitz der Sammtmanufaktur und alle Dichter und Chronisten lassen den Sammt von dort kommen, geben ihm orientalische Fabrikationsnamen. Unter den Geschenken des Harun-al-Raschid an Karl den Grossen sollen sich auch Sammtstoffe befunden haben. Sie wurden schon zu dieser Zeit im Orient als Turbans umgebunden. Viele alte Sammtgewebe sind mit kufischen Schriftsprüchen durchzogen und besetzt.

Aus dem oben angeführten Berichte des Hugo Falcandus geht deutlich hervor, dass der Sammtbereitung ein eigenes Atelier in jener von ihm beschriebenen grossartigen „manufacture royale de Palerme“ gewidmet war. Der Ausdruck hexamita kann nämlich bei ihm nichts anderes bedeuten als Sammt, so wie denn überhaupt die Ableitung dieses

Namens von dem griechischen ἑξάμιτος, sechsfädig, auf das ich noch zurückkommen werde, nicht zweifelhaft sein kann. [1]

Der kurzgeschorene Sammt mag wohl erst recht in Aufnahme gekommen sein, wie gegen das Ende der Kreuzzüge das Ritterthum in seiner vollen Tulpenblüthe stand und nachdem man mit den Schätzen des Orients bekannt geworden war, der Kleiderprunk nebst anderem Aufwande seinen höchsten Gipfel erreicht hatte. Die knappen weltlichen Kleider gestatteten nicht mehr die Anwendung so schwerer Stoffe, die jenen liturgischen Gewändern der Priesterschaft besondere Würde verliehen. Vielleicht kam man auch übergänglich zu der Erfindung des Sammtscheerens indem das Mustern der älteren plüschartigen Zeuge, aus deren langhaarigem Fliese man Ornamente ausschnitt, dahin führte, sie gänzlich zu scheeren.

Die grüne Farbe scheint dabei die beliebteste gewesen zu sein und wirklich ist sie diejenige, welche die Natur am häufigsten ihren Sammtgebilden, dem Rasen, den Blättern und Früchten gewisser Pflanzen, freilich neben vielen anderen Farben, wie Braunroth, Quittengelb, Purpur, Pflaumenblau zutheilt; man wird an allen diesen Naturvelouren eine eigenthümliche Farbenmischung wahrnehmen, die sorgfältig studirt und von dem denkenden Manufakturisten nicht minder als von dem Maler beherzigt werden muss. Vorzüglich wichtig ist die Beobachtung, wie die Natur mit ihren velutirten Oberflächen andere atlasschillernde, nach ganz entgegengesetztem Prinzipe kolorirte Erscheinungen in Kontrast setzt. Wie auf dem Sammtteppiche des frischen Rasen die Atlasblumen des Frühlings sich abheben, so darf das Grün die Hauptfarbe des meistens zum Grunde einer reichen Stickerei oder eines glänzenderen Seidenstoffs dienenden Sammtes bilden.

Was dem Sammte seine ihm eigenthümliche Pracht verleiht, ist, neben der Fülle und Grösse seines gerundeten Faltenwurfs, die durch letztern hervorgebrachte gleichzeitige Wirkung des atlasartigen Schillers der seitwärts betrachteten Theile, neben der tiefsatten aber glanzlosen Farbengluth derjenigen Parthieen, auf welche der Blick vertikal gerichtet ist. [2]

[1] Es haben einige bei diesem Worte an Siam, das indische Reich, gedacht.

[2] Eben diese Eigenschaften gestatten bei Sammt die Anwendung dunkelster Farben, denn es bilden sich immer Parthieen auf der Oberfläche, die das Dunkel der Lokalfarbe noch bei weitem übersteigen und sie relativ hell oder farbig erscheinen lassen. Diese Tiefe, die der Sammt gestattet, soll man benützen. Mir hat heller, wohl gar weisser, Sammt immer einen krankhaften Eindruck gemacht, als sähe ich weisse

Dem grösseren und runderen Faltenwurfe soll und muss ein Prinzip der Ornamentation entsprechen, das von dem bei andren Stoffen gültigen durchaus verschieden ist, und dieses Prinzip muss zugleich die obenbeschriebene Beschaffenheit der Oberfläche berücksichtigen. Goldbrokate und Damaste sind anders zu mustern als Sammtgewebe, wenn sie auch in Beziehung auf Schwere des Stoffes einander gleich kommen: der Sammt muss wie jene grossblumig, aber mit leichterem Rankenwerke bedeckt werden, damit sich der Grund in seiner Eigenthümlichkeit entfalten könne. Von beiden gänzlich abweichend sind zarter Atlas, Tafft und Sargegewebe zu behandeln. Für alle gemeinsam gilt die Regel, dass das Muster sich nach der Grösse des Faltenwurfes und seiner Modalität zu richten habe, — abgesehen von noch anderen Rücksichten, nämlich der Bestimmung, der Umgebung etc.

Der Orient war von jeher in diesen stofflich-materiellen Stilfeinheiten unser Lehrer; sehr barock, wenn auch in einigen Fällen überraschend und selbst schön, waren die Einfälle des Mittelalters, aber zum Selbstbewusstsein gelangte man selbst auf diesen untergeordneten Gebieten der Kunstlehre erst um die Mitte des XV. Jahrhunderts. (S. oben.)

Die oben bezeichnete grosse Vervollkommnung der Sammtfabrikation trat erst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts ein. Vorher hatte man den Sammt meist uni gehalten, er war leicht und immer noch plüschartig. Die Italiener brachten nun den dichten, niedrig geschorenen Sammt in Aufnahme und im Laufe der folgenden Jahrhunderte erschienen die reichen façonnirten Stoffe, eine Art Halbschur, von der oben schon die Rede war, wofür wir jetzt als schlechtes Surrogat die gepressten Sammte machen.

Ausserdem wurden die schweren Sammtstoffe noch mit Gold- und Silberornamenten, mit eingesetzten Atlasflecken bestickt und brochirt und bildeten den erwünschtesten und schönsten Grund für alle Wunder der Nadel.

Neger oder Kakerlaken. Doch kommt hierbei vieles auf dasjenige an, was mitwirkend den Effekt bestimmt. Eine jede Dissonanz kann, an gehöriger Stelle und gehörig aufgelöst, ein Meistergriff sein.

§. 47.

Andere Seidenzeuge.

Ich komme nun zum Schlusse dieser Bemerkungen über die stilistische Benützung der Seide, die bereits die Schranken des vorgesteckten Planes überschritten haben, noch in Kürze auf den Ausdruck hexamita zurück und stelle ihn zusammen mit den ähnlich gebildeten Ausdrücken, zu denen er in den mittelalterlichen Schriften, die uns über die Gewebe der früheren Jahrhunderte Nachricht geben, meistens den Gegensatz bildet. Dieses sind die amita, die dimita, trimita etc. und inbegrifflich als Gegensatz zu den amita die kollektiven polymita, d. h. Stoffe, wo zum Einschlage, μίτος, mehrere Fäden genommen werden, um daraus bunte Zeuge mit Figuren oder Blumen zu weben. Dieses letztere Wort war im klassischen Alterthum gebräuchlich[1] und stand für gewebte bunte Stoffe im Gegensatz zu den gestickten. Die bunten Fäden legen sich nämlich, der Zeichnung entsprechend und in Folge der mechanischen Vorbereitungen und Proceduren beim Weben, über und unter das Gewebe, je nachdem sie sichtbar hervortreten oder sich verstecken sollen. Nur der Faden des Grundes bildet den regelmässigen Einschlag. Je mehr Farben in dem Dessin vorkommen, desto mehr Fäden zählt der Einschlag. — Diesem antiken Sinne des Wortes entspricht aber nicht, wenigstens nicht immer, derjenige, den ihm das Mittelalter unterlegt. Dieses erhellt am deutlichsten aus des Falcandus bereits mehrmals citirter Beschreibung der berühmten Seidenfabrik in Palermo, wo er die einzelnen Ateliers durchgeht und mit der Bereitung der einfachsten Stoffe anfängt, „dort siehst du, wie die einfachen und billigen Stoffe, die Amita, die Dimita und die Trimita gemacht werden“. Dieses sind also wohl die leichten, gleich dem Linnenzeug im Kreuzgewebe fabricirten Taffte, dann die schweren Taffte (Gros de Naples), die Dimita und Trimita, bei denen der Einschlag doppelt und dreifach die Stärke des Zettels hat, ohne dass ein Brochiren der Einschlagfäden Statt findet, denn diese feinere Arbeit wurde in einem anderen Atelier ausgeführt. Ohne Zweifel wurden zuweilen verschiedenfarbige Fäden als Einschlag und Zettel genommen, und dann erhielt man die Changeant-Stoffe oder regelmässig gemusterte und gestreifte Tafftzeuge, je nach dem Systeme des Farbenwechsels, das adoptirt wurde. Diese alle gehörten zu den „einfachen und billigen Stoffen“.

[1] Aeschyl. Suppl. 446. πέπλοι πολύμιτοι Plin. 8. 48. Plurimis vero liciis texere quae polymita appellant Alexandria instituit.

Nunmehr betritt Falcandus die Werkstatt der Sammt- und Atlasweber: „Hier siehst du, wie in den ‚Hexamita' eine grössere Fülle des Seidenstoffes zusammengedrängt wird, hier glänzt dir der Atlas entgegen." (Diarhodon igneo fulgore visum reverberat. Offenbar ist hier der Salamanderpfellel der alten deutschen Dichter gemeint.) Nun erst im dritten Atelier zeigt er uns die Webstühle für geblümte Stoffe etc. etc. Es sind also die Hexamita keine geblümte Zeuge und kommt nun hinzu, dass der Sammt noch heutigen Tages gemeiniglich mit sechs Einschlagfäden gemacht wird, von denen drei durchschnitten werden, während die übrigen drei das Gewebe bilden, so wird es sehr wahrscheinlich, dass Falcandus hier den Sammt gemeint habe. Wären die Hexamita (was noch angenommen werden könnte) nur ein Tafft oder Levantin von sehr starkem sechsfachem Einschlage gewesen, so würde ihm wohl nicht mit dem Atlas ein besonderes Atelier eingeräumt worden sein.

Es wäre wohl nothwendig, auch über jene leichten und gefälligen Taffte, die nach der Stadt Reims, rensa hiessen, auch schon im IX. Jahrhundert unter dem Namen Zindel in den verschiedensten Farben in Deutschland getragen wurden, einige stilistische Bemerkungen hinzuzufügen.

Sie dienten vorzüglich als Unterfutter und für leichtere Kleider und bildeten, wenn sie changirten, das heisst verschiedenfarbig schillerten, den Lieblingsstoff der florentiner und römischen Malerschule, die ihre edlen Frauengestalten, heilige und profane, sehr häufig mit Tuniken aus apfelgrünschillernder, rosarother Tafftseide bekleideten. Dieser schöne, pfauenartig schillernde Stoff ist gänzlich aus der Mode gekommen und wird nur noch in England getragen, woselbst er schon im frühen Mittelalter unter dem Namen Pfawin (fown) fabrizirt wurde. [1]

Dessgleichen liesse sich über die kräftigen Levantins und jetzt sogenannten Gros de Naples, besonders über die schönen Moiréestoffe, welche letztere vorzüglich vollen, reichen und zugleich scharfen Faltenwurf gestatten und die Massen variirt erscheinen lassen, ohne dass sie durch zu sehr hervorstechende und wohl gar bedeutungsvolle Muster unterbrochen werden, und manches Andere noch vieles hinzufügen, wären wir nicht genöthigt, diesen stilistisch-historischen Bemerkungen über das Stoffliche der textilen Künste bestimmte Schranken zu setzen.

[1] Parzival passim. Siehe Karl Weinhold, die deutschen Frauen, S. 424, wo alle Stellen citirt sind. Ferner Du Cange s. v. pavonatilis pannus.

B. Vom Stil als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe.

§. 48.

Vorbemerkungen.

Hier öffnet sich ein weites Feld zu segenvollem Wirken für einen Industriellen, der vollste Sachkenntniss mit wissenschaftlicher und künstlerischer Bildung in sich vereinigt und dem das Wachsthum der Empfänglichkeit für das Schöne im Volke wie besonders auch unter den Producenten unzertrennlich ist von dem wahren Fortschritt und Gedeihen der Industrie im Allgemeinen so wie selbst in materieller Beziehung.

Ich meinerseits habe mich bereits zur Uebernahme einer so schwierigen Aufgabe als nicht berechtigt erklärt und wünsche nur anregend zu wirken, indem ich versuche, einzelne Andeutungen über dasjenige zu geben, was meines Erachtens bei einer künftigen Bearbeitung eines so reichen Stoffes hauptsächliche Berücksichtigung verdient.

Ueberdiess treibt es mich zu Fragen, welche die eigene Kunst noch näher betreffen und für die ich besser vorbereitet zu sein glaube.

Alle Prozesse in den textilen Künsten gehen dahin, Rohstoffe, welche dazu die passenden Eigenschaften besitzen, in Produkte umzuwandeln, denen grosse Geschmeidigkeit und bedeutende absolute Festigkeit gemein sind und die theils in Faden- und Bandform zum Binden und Befestigen dienen, theils in Form von geschmeidigen Flächen die Bestimmung haben, zu decken, zu enthalten, zu bekleiden, zu umfangen etc.

§. 49.

Bänder und Fäden. Ursprüngliche Produkte dieser Art.

Die ursprünglichsten Produkte dieser Art werden, durch einfachste Prozesse, der Natur gleichsam unmittelbar entlehnt. Dazu gehören die Halme und die Rohrstengel, die Zweige der Bäume, Thiersehnen, Thiergedärme, bei deren Zubereitung bereits eine Procedur nöthig wird, die Drehung nämlich, durch welche das Produkt die kreisrunde Durchschnittsform erhält und seinen Zweck der Haltbarkeit und Elasticität besser erfüllt. Dann gehören dazu die zu Riemen geschnittenen Thierfelle und unter andern minder beachtenswerthen Produkten, die, einigen wilden

Völkern seit lange bekannten und uns erst in neuester Zeit wichtig gewordenen, Fäden, die aus harzigen Pflanzenstoffen bereitet sind.

Der Stil dieser Gegenstände, als abhängig von den Proceduren und Instrumenten, die bei ihrer Produktion in Anwendung kommen, ist einfach zu erklären: er spricht sich dadurch aus, dass einige davon die kreisrunde Durchschnittsfläche haben oder erhalten, andere, wie die Riemen, zunächst bandförmig gestaltet sein müssen. Doch hat die Drehung auch bei ihnen Statt und macht sie spiralförmig.

Das Kautschukgefäde imitirt den Lederriemen, kann aber auch als kreisrunder glatter Faden geformt sein, oder die Spiralform annehmen, ist überhaupt nach der bekannten Eigenschaft des Kautschuk ohne speziellen Stil, sondern allgefügig.

Die technischen Mittel und Instrumente für die Bereitung dieser Produkte sind seit undenklichen Zeiten dieselben geblieben. Die Sattler der Aegypter haben auf Wandbildern von Theben dasselbe halbmondförmige Messer, dessen sich unsere Lederarbeiter noch heute bedienen und wissen damit lange Riemenspiralen aus einem einzigen Felle zu schneiden. Mit einem solchen, aus einer Kuhhaut geschnittenen, Riemen gewann sich Dido den Boden Karthagos.

Der Schmuck des Riemenwerks ist zum Theil von seiner Bandform abhängig und soll dieser entsprechen. Vor allem soll er Flächenverzierung bleiben und den gleichmässigen Zusammenhang des Riemens nicht unterbrechen, seine Funktion als Band hervorheben.

§. 50.

Das Gespinnst.

Das Gespinnst ist ein, aus vielen natürlichen Fäden bestehender, künstlicher Faden. Zu seiner Produktion bedient man sich, nachdem die natürlichen Fäden vorher dazu passend vorbereitet worden, der Mittel des Kämmens, des Zupfens, des Quetschens, des Leimens und des Drehens. Durch das Kämmen werden die Fäden möglichst parallel gelegt, es wird bei verworrenen und kurzen Rohstoffen oft durch das Kratzen ersetzt, wodurch der Faden etwas filzähnliches erhält.

Die Prozesse des Zupfens, Quetschens, Leimens und Drehens wurden seit undenklichen Zeiten mit Hülfe der feuchten Hand und der drehenden Spindel bewerkstelligt. Die neuen Spinnmaschinen haben darin dem Prinzip nach nichts geändert, sondern vervielfältigen und

erleichtern nur die Produktion durch Ersatzmittel für die Hand und durch Anwendung von Maschinen, um viele Spindeln mit den dazu gehörigen Ersatzmitteln für die Hand auf einmal in Bewegung zu bringen. Die feinsten und festesten Fäden werden noch immer in Indien, wo die alte Methode des Spinnens beibehalten wurde, hervorgebracht.

Jeder Stoff macht seine eigene Bereitungsmethode nothwendig, die den Stil der Gespinnste beeinflusst, der sich aber natürlich auch besonders nach dem Gebrauch richtet, der von ihm zu machen ist.

Vieles lässt sich über diesen wichtigen Gegenstand noch sagen, worüber nur ein genauer Sachverständiger das Wort zu nehmen hat.

§. 51.

Das Gezwirn.

Das Gezwirn ist ein dem Gespinnst verwandtes Produkt, ein aus zwei oder mehrern künstlichen Fäden zusammengesetzter stärkerer künstlicher Faden. Die Prozesse, die dabei nöthig werden, sind einfacher als die des Spinnens. Das Zupfen, Pressen und Leimen wird unnöthig und es bedarf nur der Drehung, die durch ein Schwungrad oder dem ähnliche Vorrichtungen erleichtert wird. Die einzelnen Fäden, die zusammengedreht werden sollen, sind vorher auf cylindrische Spindeln oder Walzen aufgehaspelt worden und laufen gemeinschaftlich durch einen Ring, hinter welchem das Zwirnen vor sich geht. Mehrere gezwirnte Fäden können nach derselben Operation in ein dickeres Tau verbunden werden. So lassen sich Fäden, die aus verschiedenen Stoffen bestehen, deren Durchmesser nicht gleich sind und die in ihren Farben abwechseln, zusammenzwirnen und dieser Prozess selbst lässt sich ausserdem, je nach der Absicht, die vorliegt, variiren; man kann z. B. lockeres und festes Gezwirn machen, doppelte Drehungen bewerkstelligen, die miteinander oder gegeneinander laufen u. s. w. So bietet diese einfache Technik für stilistische Betrachtungen, die das Nützliche im Schönen sehen, den reichsten Stoff, deren Bearbeitung einem kunstphilosophischen Posamentier vorbehalten bleibt. Auch von diesem Prozesse besitzen wir Illustrationen, die älter sind, als unsere papierne Geschichte.[1]

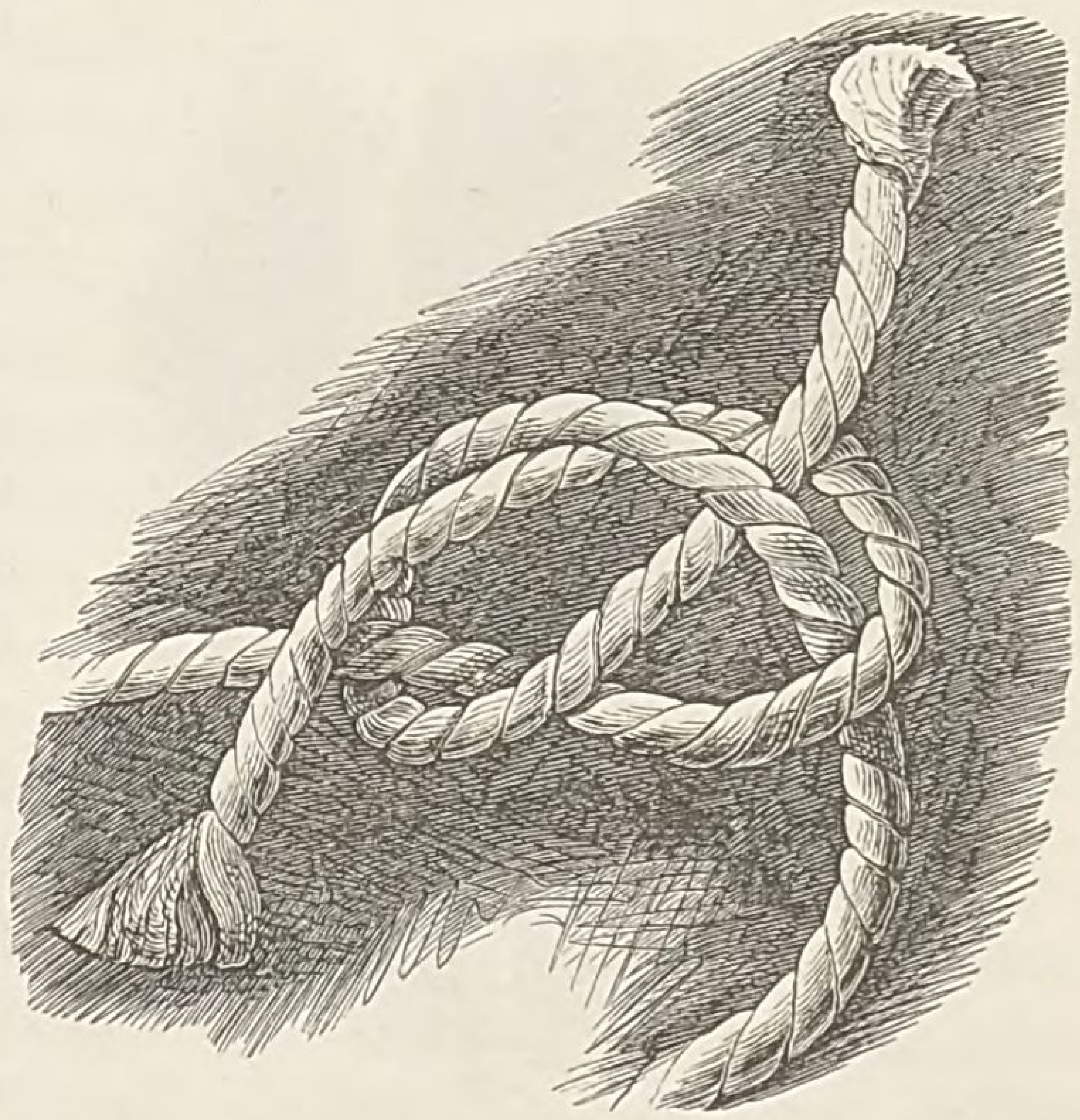
[1] S. Wilkinson's oft citirtes Werk über Aegypten. Vol. III. S. 144.

§. 52.

Der Knoten.

Der Knoten ist vielleicht das älteste technische Symbol und, wie ich zeigte, der Ausdruck für die frühesten kosmogonischen Ideen, die bei den Völkern aufkeimten.

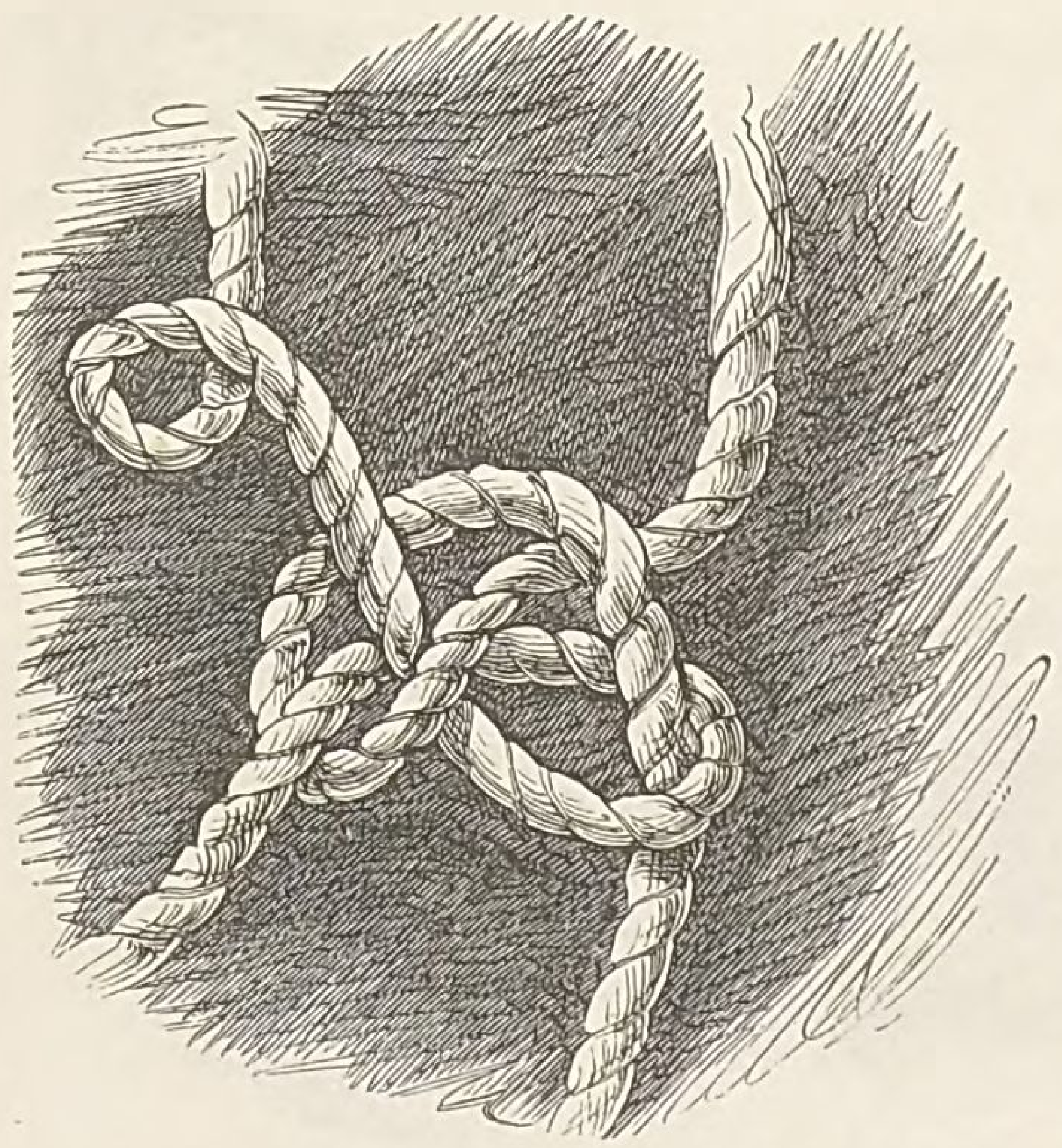
Der Knoten dient zuerst als Verknüpfungsmittel zweier Fadenenden und seine Festigkeit begründet sich hauptsächlich auf den Widerstand der Reibung. Das System, welches durch Seitendruck die Reibung am meisten befördert, wenn die beiden Fäden in entgegengesetzten Richtungen nach ihrer Länge gezogen werden, ist das festeste. Andere Verhältnisse treten ein, wenn auf die Fäden nicht in dem Sinne ihrer Länge, sondern vertikal auf deren Ausdehnung eingewirkt wird, obgleich auch hier die nach der Längenrichtung der Fäden gehende Resultante der Spannung am meisten in Betracht kommt. Der Weberknoten ist unter allen der festeste und nützlichste, vielleicht auch der älteste oder doch derjenige, der in den technischen Künsten am frühsten figurirte. Die Seiler und Schiffer kennen eine Menge von Knotensystemen, über welche ich leider nur als Laie sprechen könnte. Manches auch für unsere Auffassung Interessante liesse sich an ihre Spezifikation knüpfen, doch bleibt auch diess befugtern Händen überlassen.



Eine sehr sinnreiche und uralte Anwendung des Knotens führte zu dem Netzwerk, das auch die wildesten Stämme zu bereiten wissen und für Fischerei und Jagd benützen. Die Maschen des Netzes, dessen Knotengefüge auf Seite 170 beigegeben wird,[1] haben den Vorzug, dass

[1] Es zeigt sich bei genauerer Anschauung dasselbe identisch mit dem Weberknoten.

die Zerstörung einer Masche das ganze System nicht afficirt, und leicht auszubessern ist. Hierin liegt zugleich das Kriterium des Netzgeflechts, das in anderer Hinsicht die mannichfachsten Variationen gestattet, in diesem einen Punkte aber sich unter allen Umständen gleich bleibt. Bei den Alten war der spanische Hanf zu Netzen der beste. Auch der kumanische hatte in dieser Beziehung Berühmtheit. Man machte Netze, worin Eber gefangen wurden, von so grosser Feinheit, dass ein einziger Mann so viel davon auf seinem Rücken tragen konnte, als hinreichte, um einen ganzen Wald damit zu umstellen. Doch diente dasselbe Geflecht in dichteren Maschen auch als Brustharnisch, wozu der Faden, obschon an sich fein, dennoch aus drei- bis vierhundert Einzelnfäden zusammengezwirnt war. Diese Industrie scheint bei den Aegyptern besonders geblüht zu haben.[1] Dieselben Aegypter machten auch Ziernetze aus Glasperlenschnüren, wovon sich mehrere sehr hübsche Exemplare erhielten. Dieser Schmuck war auch bei den Griechinnen, so wie bei den hetruskischen und römischen Damen gewöhnlich. In Indien dient das Netz als reiches Motiv für Kopfbedeckungen und Halsbänder, wobei der Geschmack in der Alternanz der Maschen und der Distribution der Zierrathen und Berloks bewunderungswürdig ist. Das Mittelalter[2] liebte und Spanien erhielt in altem Werthe das zierliche Netzwerk als Schmuck des Haupthaars und leichteste Körperhülle.



In der Baukunst, in der Keramik, überhaupt in allen Künsten wird das Netz zur Flächenverzierung und erhält öfters struktursymbolische Anwendung als Schmuck der Wülste und bauschigen Theile, z. B. der Pansen der Vasen.

[1] Cfr. Plinius XIX. 1. und Herodot.

[2] In Ebener's Trachten und in dem Werke Moyen-âge et renaissance, Artikel Costumes, sind hübsche mittelalterliche Netze gegeben. Das Museum for practical art and science in Kensington enthält indische Netze und Schmucke in Netzform.

Ueber die Archäologie des Netzes vergl. Böttiger in seinen verschiedenen Schriften und Aufsätzen über den Schmuck der Alten.[1]

§. 53.

Die Masche.

Die Masche ist ein noeud coulant, ein Knoten, dessen Lösung die Auflösung des ganzen Systems, dem er angehört, nach sich zieht. Sie ist das Element der Strumpfwirkerei, der Strick- und Häckelarbeiten und hat je nach den Instrumenten, die dabei gebraucht werden und der Bestimmung des Gewirkes, das man machen will, ihr besonderes Entstehungsgesetz. Ich bekenne meine Nichtbefähigung, tiefer in das Innere dieser Kunst einzudringen und bemerke nur, dass sie eine äusserst raffinirte ist und Produkte erzeugt, deren Eigenschaften sonst auf keine Weise erreichbar sind und die ausserdem in sich, in ihrer Konstruktion, die Elemente ihrer reichsten Zierde tragen. Die Elasticität und Dehnbarkeit ist der specifische Vorzug dieser Produkte, welcher sie besonders zu enganschliessenden, die Form umspannenden und faltenlos wiedergebenden, Bekleidungen eignet. Zu besonderem Schmuck gereichen diesen Produkten der Stricknadel und des Häckchens das Zwickelwerk und die Nähte, hier zum Glück unvermeidliche Motive der Verzierung, die daher fast immer und zu allen Zeiten ihre echte Bedeutung und ihre richtige Stelle der Anwendung behaupteten.

Ich weiss nicht, wie weit die Alten in dieser Kunst fortgeschritten waren, zweifle aber nicht daran, dass sie zum Steppen der früher erwähnten linnenen Schutzwaffen benützt wurde. Die assyrischen Krieger der späteren Zeiten trugen Trikotbeinkleider, die wohl gestrickt sein mochten. Die Aegypter benützten eine Art von Strickwerk zu ihren Perücken. In neueren Zeiten erfreut sich diese Kunst wohl in Spanien ihrer höchsten künstlerischen Ausbildung. Der Skandinavier und Norddeutsche liebt aus uralt-traditioneller Anhänglichkeit diese Kunst der Bereitung warmer enganschliessender Kleider (Hosen oder neuplattdeutsch Hasen), zu deren Bereitung die an sich elastische langhaarige Wolle des Nordens besonders geeignet ist.[2] Die Maschine hat auch hier Umwälzungen

[1] Aldobrand. Hochzeit S. 150.

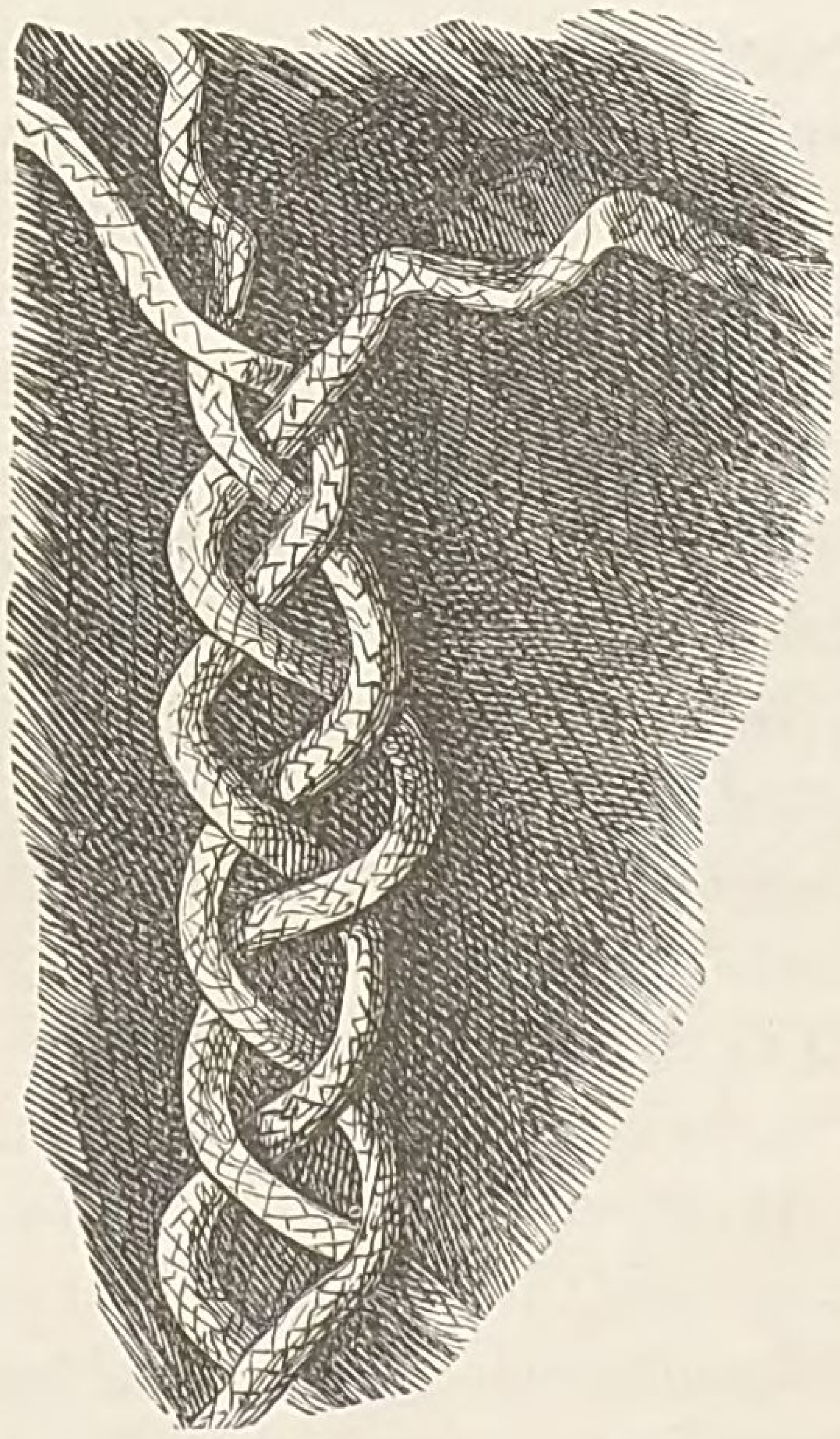
[2] Merkwürdig, dass die technischen Ausdrücke, die in dieser Branche der Textrin vorkommen, in allen Sprachen nordischen Ursprungs sind: stricken, plattdeutsch knütten, englisch to knit, französisch tricotter, Masche, davon maglia, mail, far lavori di maglia etc.

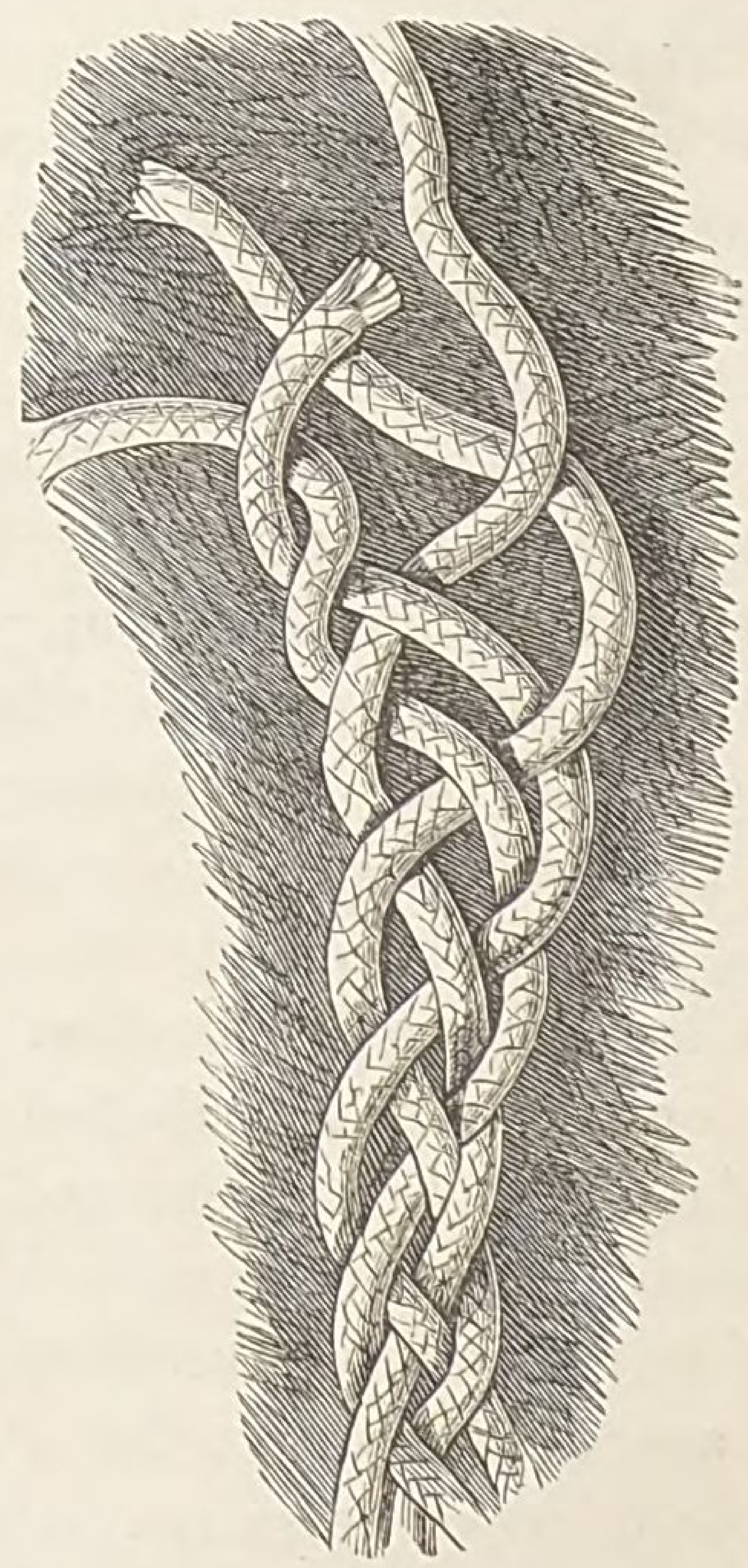
herbeigeführt, die den ästhetisch-ornamentalen Charakter des Gewirks zum Theil vernichteten oder doch zu bedeutungsloser Monotonie herabsetzten.

§. 54.

Das Geflecht (Zopf, Treses, Naht, Rohrgeflecht, Matte).

Das Geflecht hätte vielleicht vor dem Strickwerk unter den Produkten der textilen Künste genannt werden müssen. Es ist nächst dem Gezwirn dasjenige, welches bei der Bereitung der Gebinde benützt wird; doch dient es auch zur Bereitung von Bedeckungen. Das Geflecht gibt ein solideres Strangwerk ab als das Gezwirn, indem die einzelnen Stränge,





woraus es besteht, mehr nach ihrer natürlichen Richtung, d. h. in dem Sinne der absoluten Festigkeit fungiren, wenn dasselbe gespannt wird. Zugleich hat es den Vorzug, sich nicht so leicht „abrebbeln“, d. h. in seine elementaren Fäden auflösen zu lassen. Zum Geflecht gehören wenigstens drei Stränge, die abwechselnd übereinander greifen. (Vide Figur.) Doch lässt sich die Zahl der Stränge beliebig vermehren, wobei

aber in der Bereitung des Geflechts momentan immer nur drei einfache oder mehrfache Stränge aktiv sind, so dass nach bestimmten Gesetzen immer aktiv gewesene Stränge fallen gelassen und dafür der Reihe nach andere aufgenommen werden. Das Rundgeflecht bringt den Wulst (torus) hervor und ist in der Sattlerei sehr gebräuchlich. Als Litze dient das Rundgeflecht auch in der Kunst des Posamentiers und ist es überhaupt, wie schon erwähnt, ein sehr nützliches Strangwerk, das zu den solidesten Gebinden, z. B. zu Ankertauen, benützt wird. Es ist für ungeschmeidige Stoffe, z. B. für Metalldrähte, die geeignetste Verbindung vieler Drähte zu einem. Dieser Fadenkomplex ist der reichsten ornamentalen Ausbildung fähig und gleichsam von absoluter Eleganz; mit gutem Rechte daher wählte ihn vielleicht schon die Mutter des Menschengeschlechts als Haarschmuck und möglich, dass durch diese Vermittlung der Zopf eins der frühesten und am meisten benützten Symbole der technischen Künste wurde, von denen die Baukunst dasselbe entlehnte. Es lässt sich der Zopf auf ebenen so gut wie auf cylindrischen und ringförmigen Oberflächen gebrauchen, wobei immer der Begriff des Bindens durch Ideenassociation vergegenwärtigt wird. Diess ist bestimmend für den Gebrauch und die richtige Anwendung desselben. Die Modalität und Intensität des Bandes wird gleichfalls in gewissem Grade ausdrückbar durch die Art und Stärke des angewandten ornamentalen Geflechts. Das Maximum der Stärke z. B. ist ausgesprochen durch jenes reiche Riemengeflecht, wie es an den Basen der attisch-ionischen Säulen und sonst vorkommt.

Das Weitere über die Aesthetik dieser interessanten Produkte der textilen Kunst muss ich den gebildeten Posamentiern, Sattlern und vor allen den Haarkünstlern anheimgeben, welche letztern in der That in technischer Vervollkommnung des Zopfs das Mögliche erreichten und durch ihn den Geschmack ganzer Jahrhunderte beherrschten.

Das Geflecht ist nicht allein geeignet, in dem Sinne der Ausdehnung nach der Länge desselben vermöge seiner absoluten Festigkeit zu wirken; es dient zugleich als Naht zu der Verbindung zweier Gewandflächen und wird als solche in dem Sinne der Ausdehnung nach der Quere thätig.[1]

Als Naht bildet das Geflecht ein wunderbar reiches Motiv zu ornamentaler Benützung in allen Kleinkünsten und selbst in der Baukunst, wie bereits oben gezeigt wurde.

[1] Ueber die Verwandtschaft der Naht mit dem Saume wurde bereits oben gesprochen; in dieser Beziehung ist auch der Saum ein Grundmotiv der Spitzenfabrikation.

Aus der Naht ging das splendide und luxuriöse Spitzenwerk hervor, jene durchbrochene Arbeit in Zwirn oder Seide, welche das Alterthum gar nicht oder höchstens in ihren Rudimenten kannte und benützte, die Glorie der modernen Toilette. Das Spitzenwerk[1] (lace, point, dentelle, pizzi, merletti) lässt sich in zwei distinkte Klassen theilen: Nadelspitzen (guipure) und Klöppelspitzen. Erstere werden aus freier Hand mit der Nadel gemacht, letztere auf dem Kissen mit Hülfe der Klöppel.

1) Guipure ist das älteste Spitzenwerk. Man unterscheidet viele Varietäten: Rosen-Points, portugiesische Points, maltesische Points, Points von Alençon und brüsseler Points. Der Grund dieser letzteren ist auf dem Kissen vorbereitet, die Nadel aus freier Hand führt das Motiv aus. Alle andern genannten Spitzen sind durchweg freie Handarbeit.

Alle diese Sorten sind unter sich charakteristisch verschieden, aber gemeinsam leicht von Klöppelwerk dadurch zu unterscheiden, dass sie alle aus Variationen der beiden Stiche bestehen, die auf den unterstehenden Figuren 1 und 2 dargestellt sind.

Fig. 1.

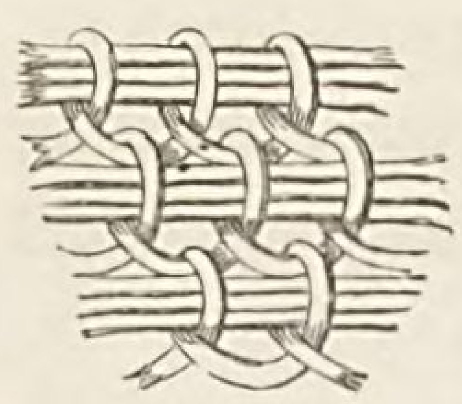


Fig. 2.

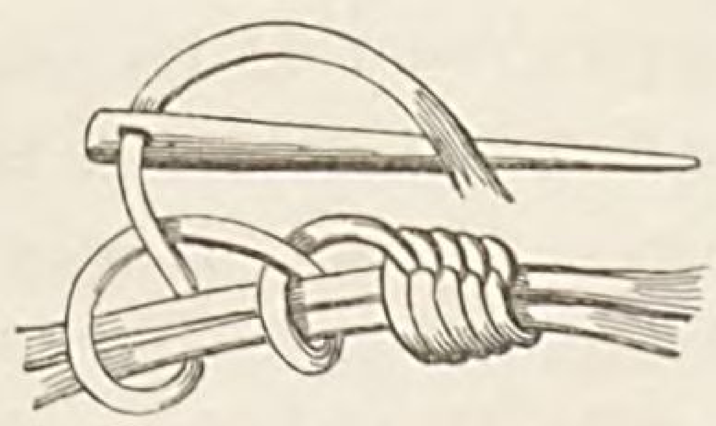
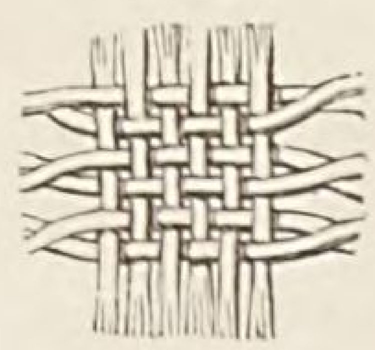


Fig. 3.



2) Bobinet, Kissen- oder Klöppelarbeit ist eine Erfindung der neuern Zeit. Man nennt Barbara Uttmann aus Sachsen als die Erfinderin und gibt das Jahr 1560 als das Jahr der Erfindung an.

Man unterscheidet spanische, gegründete spanische, sächsisch-brüsseler, flämisch-brüsseler, mecheler, valencienner, holländische, Lille-Spitzen. Dann noch Chantilly-, Honiton- und Buckinghamshire-Spitzen, zuletzt Blonden.

Der Process des Spitzenklöppelns besteht aus einer Art von

[1] Siehe die Notiz des Herrn Octavius Hudson, Professors der Abtheilung: wowen fabrics in dem Department of Science and Art zu London, in dem „first Report of the Dep. of Science and Art" vom Jahre 1854. Hierbei versäume ich nicht, auf die schöne textile Sammlung des genannten Departements zu Kensington bei London wiederholt aufmerksam zu machen, die auch eine Reihe von Spitzenproben in systematischer Ordnung enthält.

gemischter Weberei, Zwirnerei und Flechtung. Das Dessin der meisten Sorten wird durch ein Zusammengreifen der Fäden hervorgebracht, wie es beim Weben der Leinwand in Anwendung kommt (Fig. 3); — der Grund dagegen wird durch Flechtung der Fäden erzeugt, oder bei anderen Sorten durch einfaches Zwirnen. (Siehe Figuren 4 und 5.)

Fig. 4.

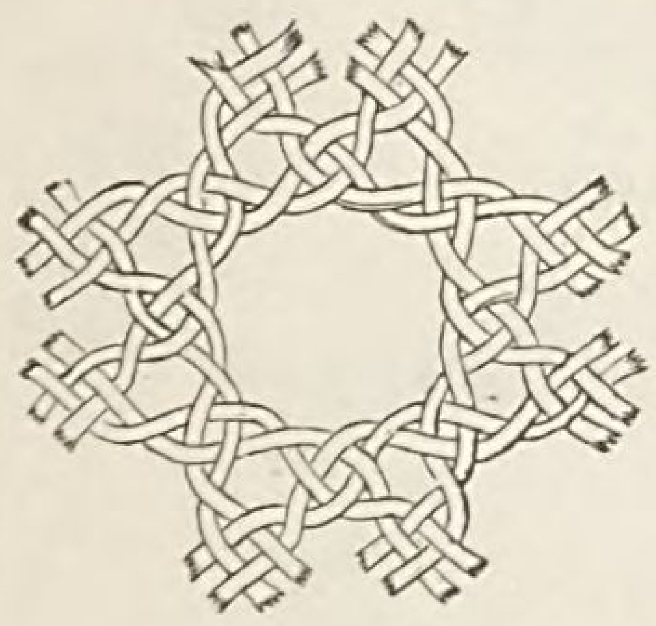


Fig. 5.

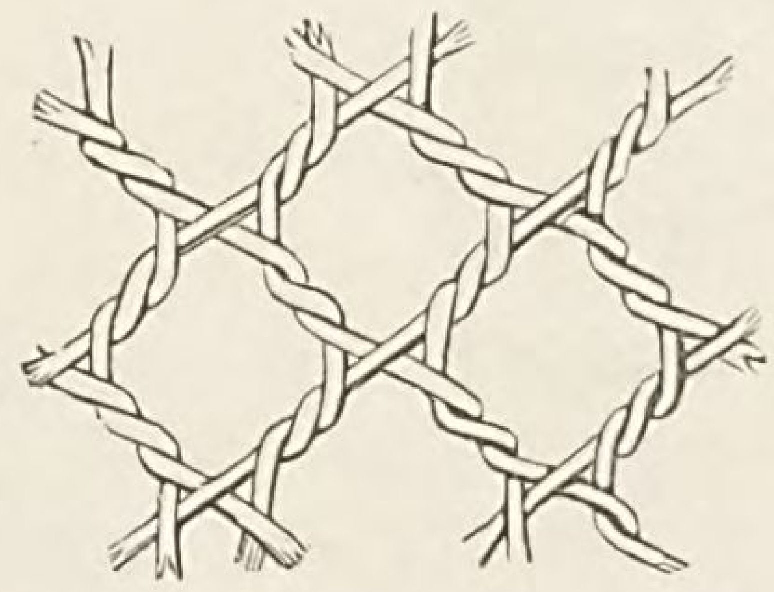
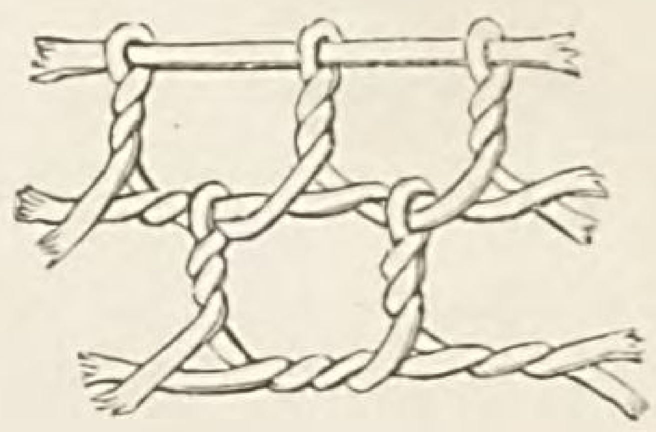


Fig. 6.



Ausserdem kommen noch Variationen zwischen diesen Proceduren vor, die aber im Wesentlichen das Charakteristische der geklöppelten Spitzen bilden.

Die älteste bekannte Sorte von Spitzen ist auf grober Leinwand ausgearbeitet. Man zog Fäden aus und füllte die Lücken mit Stichen gleich Fig. 1. Die Leinenfäden sind dabei mit dem Stiche Fig. 2 übersponnen. Diese Methode bringt stets geometrische Muster hervor. Man findet sie angewandt zu Nähten und Bordüren an den ältesten Altardecken und anderen kirchlichen Paramenten.

Man führte die ältesten Points auf einem Pergamentblatte aus, worauf die Muster gezeichnet und die leitenden Fäden aufgenäht waren; wenn die Arbeit fertig war, wurde das Pergamentblatt abgetrennt.

Diese ältesten Points sind meistens italienische und portugiesische Arbeit. Venedig war der berühmteste Fabrikort. Erst unter Colbert (um 1660) wurde die Spitzenfabrikation in Frankreich eingeführt.

Die französischen Points (points d'Alençon) sind mit den alt-portugiesischen und den modernen Brüsseler Spitzen dem Prinzipe nach identisch. Fig. 6 zeigt den Stich für den Grund, Fig. 7 den für das Muster oder die Füllung.

Die brüsseler Points (points à l'aiguille) zeigen beistehende Varietät des Grundstichs (Fig. 8). Später wurde der Grund oder das Netz geklöppelt und noch später mit Maschinen gemacht.

Die Flechtspitzen (plated lace) sind von den auf Leinengrund ausgeführten Spitzen oft schwer zu unterscheiden. Die ältesten geklöppelten Spitzen sind dieser Art.

Spanische grossblümige Spitzen sind oft auf einem Netze oder Grunde ausgeführt, das aus einem Gezwirn von zwei Fäden besteht, die sich zu einem Geflecht vereinigen. (Siehe Fig. 9.)

Fig. 7.



Fig. 8.

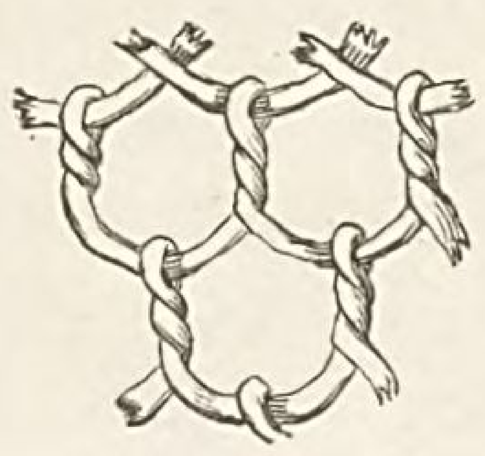
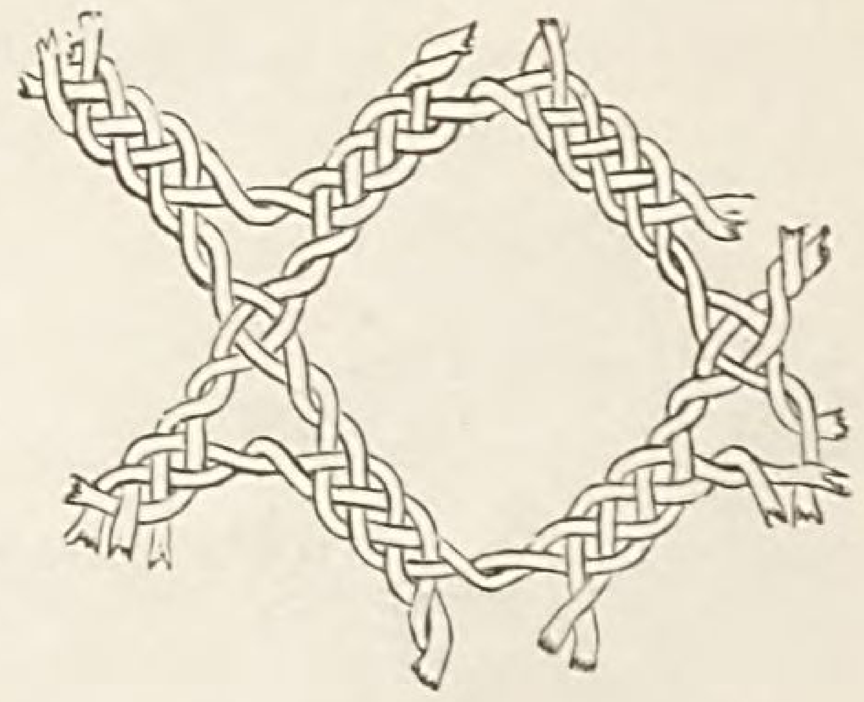


Fig. 9.



Die Valenciennes-Spitzen sind flach, die Muster ohne diejenigen Fadenumrisse, wie sie an den brüsseler und mecheler Spitzen sich zeigen und auf einem Grunde, der aus Geflecht besteht (s. Fig. 9). Das Muster ist auf diesem Grunde oder Netze mit dem Weberstiche (clothing stitch) ausgeführt.

Die mecheler Spitze zeichnet sich durch die Umrisse aus, womit die Muster umzogen sind; diese sind im Weberstiche ausgeführt und der Grund ist geflochten.

Die brüsseler Klöppel-Spitzen zeichnen sich aus durch reliefartige Behandlung der Muster.

Ein besonderes charakteristisches Fabrikat sind die irischen Spitzen, welche aus einem unregelmässigen Netzwerk mit untermischten Knotenpunkten bestehen und das Netzwerk der Pflanzenfasern nachahmen, wie dieses sich zeigt, wenn man eine dünne Scheibe eines getrockneten Holzstamms durch die Lupe oder das Mikroskop betrachtet.

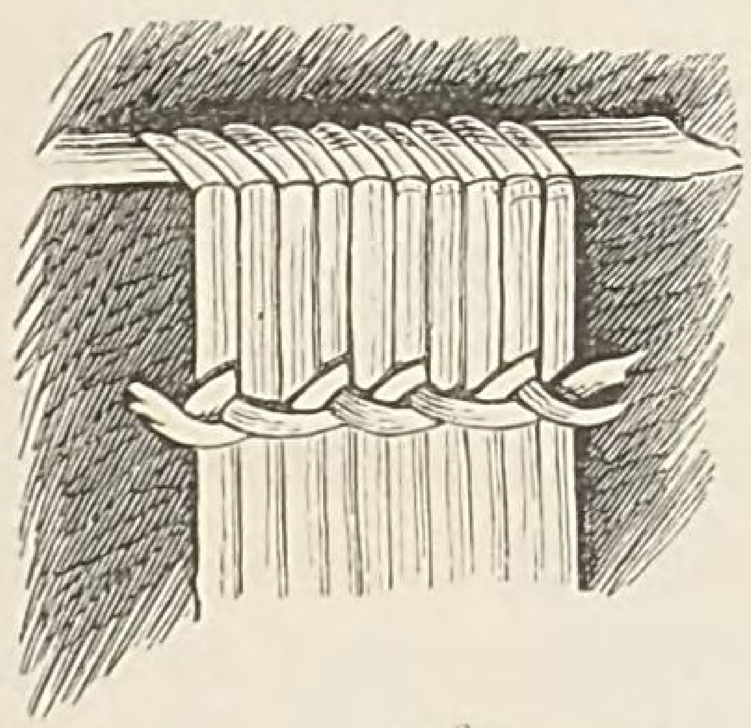
Auf ähnlichem Grunde werden auch reiche Muster ausgeführt. Diess charakterisirt die Honiton-Spitzen. Sie sind von ausnehmender Wirkung. Man ahmt die irischen Spitzen auch mit der Häckelnadel nach.

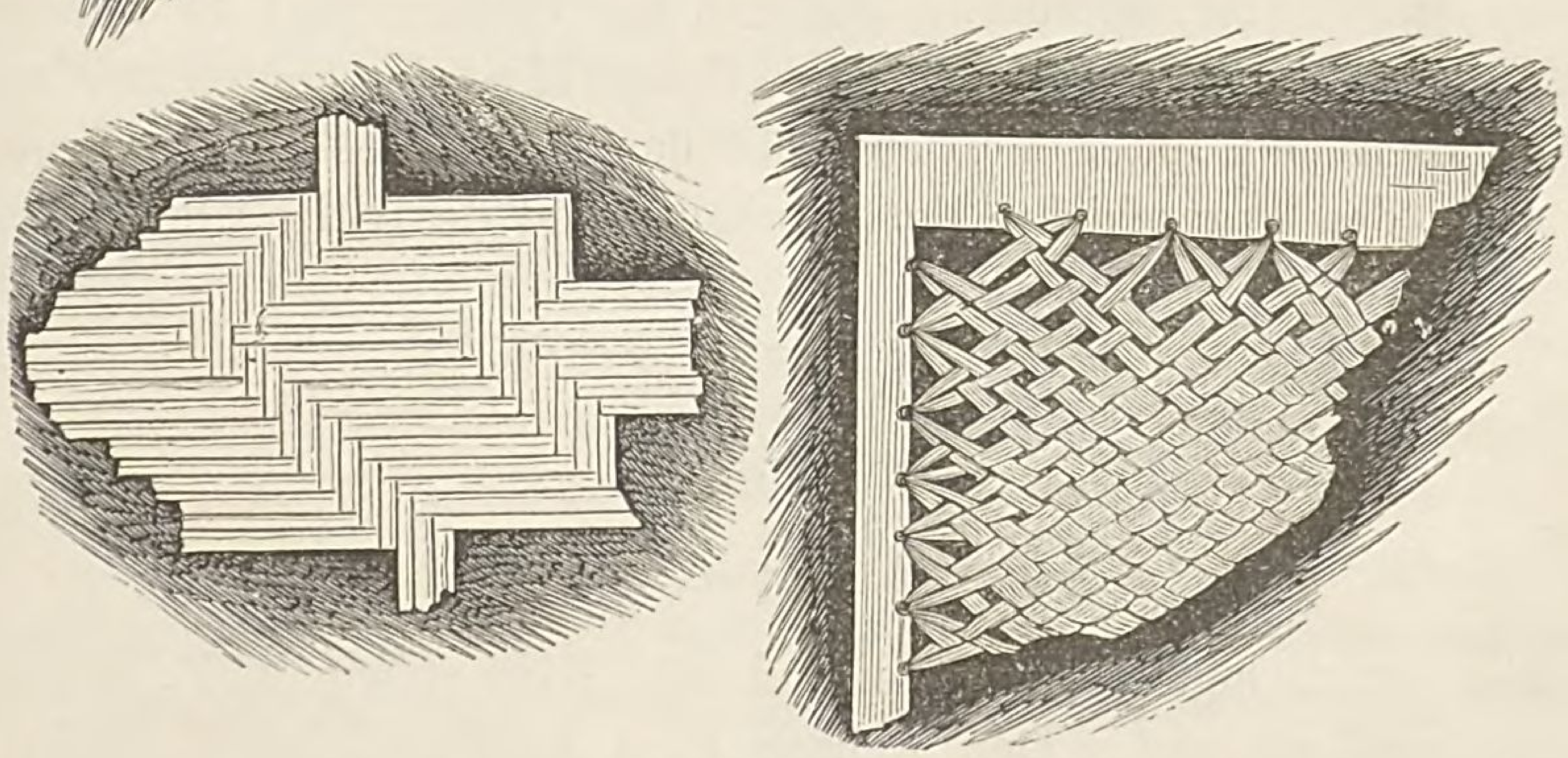
Seidene Points und geklöppelte Spitzen werden Blonden genannt. Die besten sind die französischen. Ihnen zunächst stehen meines Wissens die vom Erzgebirge.

Doch genug von diesen zarten und kunstvollen Produkten der Hyphantik. Das Grundgesetz des Stiles für dieselben, soweit letzterer durch die Funktion und den idealen Dienst, den sie leisten, bedungen ist, erscheint als das einfachste von der Welt und ist dadurch vollständig definirt, dass sie ornamental behandelte Säume und Nähte sein

sollen. Ihr Stil richtet sich daher zunächst nach den Stoffen, die sie umsäumen oder garniren sollen. Sodann nach der Person, die sie trägt, der Veranlassung, wobei sie zum Putze gewählt werden etc. etc. Desto schwieriger und verwickelter ist für sie jede Stiltheorie, so weit diese die Prozesse berücksichtigen will, die alle zu ihrer Verfertigung bereits erfunden sind und noch erfunden werden könnten.

Das Geflecht trat schon in den zuletzt genannten Produkten als flächenbereitend auf; diesen Zweck erfüllt es noch entschiedener in der eigentlichen Matte (der geflochtenen Decke).





Aegyptisches Geflecht.

Die geflochtenen Decken haben vor den gewobenen den ausschliesslichen Vorzug, dass die Fadenelemente, woraus sie bestehen, sich nicht nothwendig alle senkrecht durchkreuzen müssen, wie diess die Weberei bedingt, sondern dass auch diagonale und nach allen Richtungen laufende Fäden in die Textur eingeflochten werden können. Dieser Vorzug soll in dem Geflechte auf alle Weise behauptet, sichtbar gemacht, zum Characteristicum erhoben werden.

Die Kunst des Bereitens der Decken aus Rohrgeflechten ist uralt und hat seit den Zeiten des alten Reiches der Pharaonen keine wesentlichen technischen Fortschritte gemacht; in der ästhetischen Auffassung des Motives waren dagegen die damaligen Aegypter, sind noch jetzt die Irokesen Nordamerikas und manche andere Wilde und Halbwilde unbefangener, glücklicher und sinnreicher als wir heutigen Europäer mit unserer bewunderten mechanischen Allmacht.

Das Mattengeflecht bringt geometrische Muster von reichster Abwechslung hervor, vorzüglich wenn die Elemente durch Farbenwechsel und in der Breitenausdehnung variiren. Es war immer ein sehr fruchtbares Motiv der Flächendekoration schon bei den Aegyptern und Assyriern, deren glasirte Ziegelwände oft nach dem Vorbilde der Mattengeflechte gemustert waren, zumal zur Zeit der spätern Dynastieen des assyrischen Reichs (Khorsabad, Kuyundshik). Wohl aus uralter Ueberlieferung wird dasselbe in dem asiatisirenden byzantinischen Baustil und in den verschiedenen Verzweigungen des arabischen Baustils bis zum Uebermass benützt. Die höchste Ausbildung erhielt es in Spanien unter den maurischen Kalifen. Alle untern Mauerflächen sind mit derartig gemusterten glasirten Kacheln getäfelt. [1]

Die Renaissance, besonders in den Kleinkünsten (der Töpferei, der Tarsia, den Metallarbeiten), aber auch in der Dekorationsmalerei, nahm dieses arabische Motiv wieder auf, das übrigens schon einmal in der romanischen Zeit des XI. und XII. Jahrhunderts in Europa eingeführt gewesen war. (Normännische Kirchen in Sicilien und in Normandie, viele Motive des sächsisch-romanischen Stils, Palast des Dogen zu Venedig.) Der Chinesen und Inder Vorliebe für das Rohrgeflecht und dessen Bedeutung in der Urgeschichte der Baukunst und des Stils werden bald zu besprechen sein.

§. 55.

Der Filz.

Die natürlichen Tegumente sind alle Filze, wie z. B. das Thierfell und der Baumbast. Der Mensch kam früh auf den Gedanken, sie nachzubilden und ein Gewirr aus Haaren zu bereiten, das ausnehmende Geschmeidigkeit und Dichtigkeit hat, sehr gut vor Kälte, Nässe und selbst gegen Wunden schützt und dabei sehr leicht ist. Grosser Luxus wurde in der nachalexandrinischen Zeit damit getrieben; man machte Filze aus Purpurwolle. Die wollenen Togen der Römer und selbst die

[1] Vergl. Owen Yones in seiner Alhambra, der die verschiedenen Prinzipe, nach denen man bei der Komposition dieser Muster verfuhr, sorgfältig behandelt; sie waren entweder aus dem Quadrat oder aus dem gleichseitigen Sechseck konstruirt. Das Farbensystem, das dabei in Anwendung kam, war demjenigen der Wände oberhalb dieser Getäfel entgegengesetzt. Jenes kalt in sekundären und tertiären Farbentönen sich bewegend, dieses warm und aus primären Farben bestehend.

leichtern Chlamiden der Griechen waren zwar gewebte aber durch die Hände und Füsse der Fullones filzartig zubereitete Wollenstoffe. Frühzeitig wurden sie zu Hüten, Sandalen und Socken benützt. Ich muss die weitere technisch-stilistische Bearbeitung dieses interessanten Artikels sachverständigen Händen überlassen und bemerke nur im Allgemeinen, dass steife Filze, wie unsere Männerhüte, durchaus stilwidrig sind.

§. 56.

Das Gewebe.

Könnte ich diesen Paragraph würdig ausfüllen, so müsste er für sich allein ein ganzes Buch umfassen! Was ist hier alles zu machen! Jeder Salon, jedes Novitätengewölbe, jeder Jahrmarkt, jede Industrieausstellung gibt Zeugniss von der Rathlosigkeit unserer, von den Grazien verlassenen, im Ueberflusse ihrer Ressourcen gleichsam versunkenen Kunstweberei. Wie steht sie zurück in Beziehung auf Geschmack und Erfindung hinter dem, was, bei weit einfachern und beschränktern Mitteln, in minder industriellen aber kunstsinnigern Jahrhunderten aus ihr hervorging und was noch heute der stehende Webstuhl der Hindu und der Kurden schafft. Wir haben genug Lehrstühle, auf denen die Wissenschaften in ihren Anwendungen auf die industriellen Künste gelehrt werden, es fehlt noch ganz an einer praktischen Aesthetik für Industrielle und namentlich für Kunstweber, die, für den artistischen Theil ihrer Industrie nicht vorbereitet, sich desshalb an Künstler und Zeichner zu wenden gezwungen sind. Diese sind wieder im Technischen schwach und stehen ausserdem nicht auf der Höhe künstlerischer und allgemeiner Bildung. Nur ein mit allen Theilen der Weberei, mit dem Maschinenwesen, mit der Färberei, sowie mit dem Merkantilen des Faches vollständig vertrauter Industrieller, der dabei zugleich Humanist, Gelehrter, Philosoph und Künstler im wahren Sinne ist und über eine wohl ausgestattete und stilhistorisch geordnete textile Sammlung als Lehrmittel für seinen Unterricht zu verfügen hat, ist befähigt, ein solches Amt zu übernehmen. Bei alle dem wird er dem Zeitgeiste und seinen industriellen Kollegen gegenüber einen schweren Stand haben. Ich für meinen Theil äussere über dieses Thema lieber gar nichts als Halbes, Zusammenhangloses, das den Mangel an gründlichster technischer Kenntniss verrathen müsste! Das Beste darüber steht vielleicht in Redgrave's bereits öfter citirtem Supplementary Report on Design; doch ist es nicht zusammen-

hängend genug gegeben, zu unvollständig und im Einzelnen zu starr schematisch. Der Stil, soweit er von dem Zwecke einer Sache abhängig ist, kann freilich in Gesetzen leichter formulirt werden, als sich die Theorie der Formenlehre in demjenigen Theile, wo die Form als Funktion der technischen Mittel, die in Frage kommen, betrachtet werden muss, feststellen lässt.

Man müsste systematisch alle Gewebe vom einfachsten Kreuzgewebe bis zu den kunstvollsten Polymiten, den brochirten Arbeiten und den Hautelisses durchnehmen, ihre Geschichte geben, zeigen, für welche Stoffe



Römischer Seidenstoff aus Sitten (Schweiz).

und Zwecke sie sich eignen, ihre Mittel und ihre Schranken in artistisch formalem Sinne definiren, die Richtungen angeben, nach welchen hin sie vervollkommnungsfähig sind, den Einfluss der Maschinenfabrikation auf den Stil der Produkte nachweisen, den Geschmack der Zeit einer

[1] Dieses Stück antiken Stoffs ist dasjenige, worauf sich die Anmerkung 1 auf Seite 143 bezieht; die Umrisse geben die muthmassliche Ergänzung der auf dem Stücke nur theilweise erhaltenen Figurengruppe. Es dient auch als frühes Beispiel der auf Seite 188 gerügten stilwidrigen Wiederholung figürlicher Motive auf gewebten Stoffen und Strameistickereien.

Kritik unterwerfen, prüfen, wo dieser die behandelte Kunsttechnik influencirt oder durch sie influencirt wird, das Bessere, was nicht ist aber sein könnte, hervorheben und nach Kräften seine Einführung vorbereiten, dasjenige Vortreffliche, was der Geschichte anheimgefallen, nicht mit vornehmem Hinwegsehen über die Gegenwart und die Erfindungen der Zeit als das absolute Muster hinstellen, sondern als Beispiel benützen, um daran zu zeigen, wie in den Zeiten wahrer Kunstbildung aus dem damals Gegebenen die Aufgabe richtig gelöst wurde und wir nach diesem Vorbilde das jetzt Gegebene zu der Lösung einer analogen Aufgabe in Ansatz zu bringen haben, endlich beweisen, dass alle technischen, mechanischen und ökonomischen Mittel, die wir erfanden und vor der Vergangenheit voraushaben, eher zur Barbarei zurückführen als den Fortschritt der wahren Kunstindustrie und zugleich der Civilisation im Allgemeinen bezeichnen, so lange es nicht gelang, diese Mittel im künstlerischen Sinne zu bemeistern! Das, unter vielem unberührt Gebliebenem, sind die Sätze, über welche ein Professor der Webekunst in theoretischem und praktischem Unterrichte zu lehren hat.

§. 57.

Der Stich, das Sticken, acu pingere, pinsere, pungere, γϱάφειν.

Das Sticken ist ein Aneinanderreihen von Fäden, die man mit Hülfe eines spitzen Instruments auf eine natürliche oder künstlich produzirte geschmeidige und weiche Fläche heftet; die Elemente der auf diesem Wege hervorgebrachten Zeichnungen heissen Stiche und sind mit den Einheiten (tesserae, crustae), womit die Mosaike zusammengesetzt sind, vergleichbar; die Stickerei ist in der That eine Art Mosaik in Fäden, wodurch ihr allgemeiner Charakter und ihr Verhältniss zu der Malerei und Skulptur festgestellt ist. So wie durch Mosaik nicht lediglich Flächendarstellungen, sondern auch Reliefdarstellungen hervorgebracht wurden und es keineswegs entschieden ist, welcher von beiden das Recht der Anciennetät zuzuerkennen sei,[1] ebenso gibt es Relief-

[1] Die ältesten Mosaike sind vielleicht die zu Wurka gefundenen Mauerdekorationen, die zugleich reliefartige Vorsprünge bilden. — Unter den griechisch-römischen Mosaiken zeigen gerade die Reliefmosaike den unverkennbar ältern griechischen Stil; ausser dem Mosaikboden im Pronaos des Zeustempels zu Olympia und einigen Bruchstücken unsichern Alters sind alle eigentlichen Mosaikgemälde aus später römischer Zeit. Vergl. Rochette Peintures antiques inéd. p. 393 sqq.

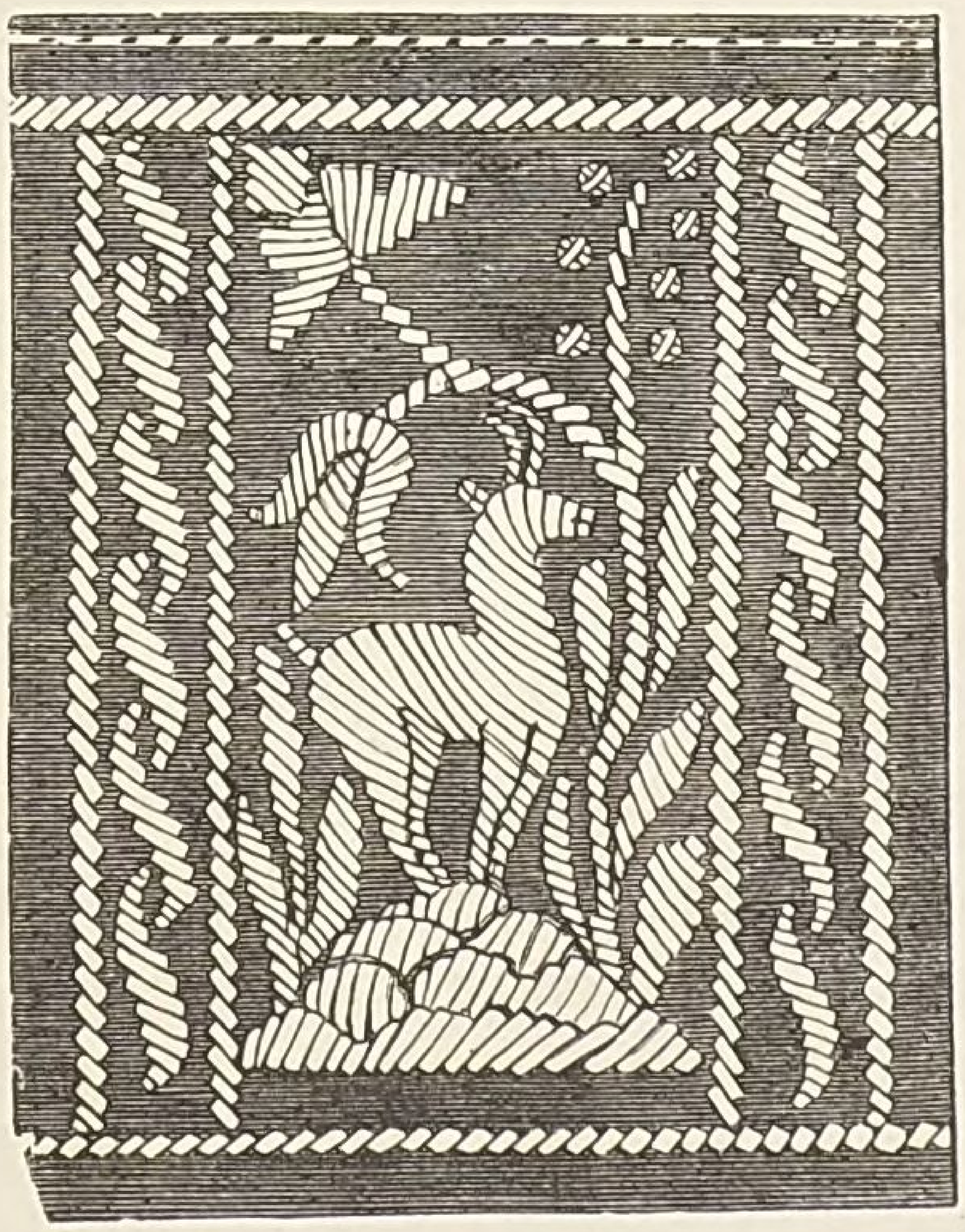
stickereien und Flachstickereien, die beide nach verschiedenen, von einander ganz unabhängigen Prinzipien der Ausführung entstehen.

Dieser Gegensatz gibt sich schon in der Form und der Bildung der Stiche zu erkennen, die bei der Produktion der einen und der andern Gattung von Stickerei die generirenden Elemente sind.

Es kommen nämlich nur zweierlei Stiche in Betracht: 1) der Plattstich, 2) der Kreuzstich.

Die Grenze oder, wenn man will, der abstrakte Begriff des Plattstiches ist die Linie; die Grenze des Kreuzstiches ist der Punkt.

Der Plattstich scheint der ältere zu sein, da er den meisten wilden Völkern schon geläufig ist, die ihn benützen, um theils mit den Bärten theils mit den gespaltenen Spulen der Vogelfedern oder andern natürlichen buntfarbigen Fäden auf Thierhäuten und Baumrinden allerhand bunte, meistens geschmackvolle, Muster auszuführen. Diese Muster sind über der Oberfläche erhaben und enthalten in Wirklichkeit die Grundlage des polychromen Reliefs. Mit ihnen sind die Jagdgeräthe, Mokassins und sonstigen Toilettengegenstände der Indianer Nordamerika's besonders an den Nähten und Zusammenfügungen der Stücke, woraus sie bestehen, reich und stylgerecht verziert. Dass der Plattstich als Element der Ziernähterei der ursprüngliche sei, erhellt schon aus seiner Anwendung beim Nähen. Das Nähen der Naht erzeugte den Plattstich, den man dann auch gleichzeitig ornamental benützte.



Tyroler Federstickerei.

Die Figuren entstehen durch Reihung von Plattstichen theils mit, theils ohne Umränderung; die Reihung geschieht erstens so, dass die Enden der Stiche zusammentreffen, zweitens in der Weise, dass die Stiche sich ganz oder zum Theil ihrer Länge nach berühren; durch das Ueberragen der Enden des einen Fadens über die Enden des benachbarten Fadens entsteht eine treppenförmige Begrenzung der mit parallelen Stichen bedeckten Flächen, und so ist die Möglichkeit gegeben, jede Figur darzustellen, mag sie nun gerad- oder krummlinicht oder in gemischter Weise begrenzt sein. (S. beistehende einer tyroler Federstickerei entlehnte Figur.)

Durch dichtes Nebeneinanderlegen und durch das Doppeln der Fäden, ferner durch Unterlagen, die von den Fäden übersponnen werden, erlangt man mehr oder weniger reliefartig hervortretende Dessins, — eine Praxis, die sehr früh eingeführt wurde und von deren Einfluss auf die Reliefkunst im Allgemeinen später die Rede sein wird. Der Stil dieser Praxis ist gleichsam ein linearischer, im Gegensatz zu dem Punktirstil der noch zu besprechenden zweiten Procedur. Er ist zugleich ein freier in dem Sinne als die Textur des Grundes nicht unmittelbar bedingend auf den zu beobachtenden Stil einwirkt, wie diess der Fall ist bei der Kreuzstichmanier. Auf diesen Unterschied und die dennoch zu beobachtende Rücksicht auf die Grundfläche bei Plattstickereien komme ich zurück, nachdem über die Kreuzstichmanier das Nöthigste gesagt sein wird. Wahrscheinlich wegen der ursprünglichen Anwendung der Federn für die Plattstickerei heisst sie bei den Lateinern opus plumarium, arabisch rekhameh, wovon das italienische ricamo. [1]

Der Kreuzstich ist ein Ausfüllen von kleinen Quadraten, die auf einer Fläche (meistens durch die Textur eines Gewebes) vorgezeichnet sind und dasjenige bilden, was man das Netz oder den Kanevas nennt. Er ist daher jedenfalls erst nach oder mit der Erfindung der einfachsten Gewebe aufgekommen und konnte bei Fellen, Baumrinden und sonstigen Tegumenten, die die Natur liefert, noch keine Anwendung finden, weil ihnen das Netzwerk fehlt, oder weil sie vielmehr aus ganz unregelmässigem und dichtem Netzwerke bestehen.

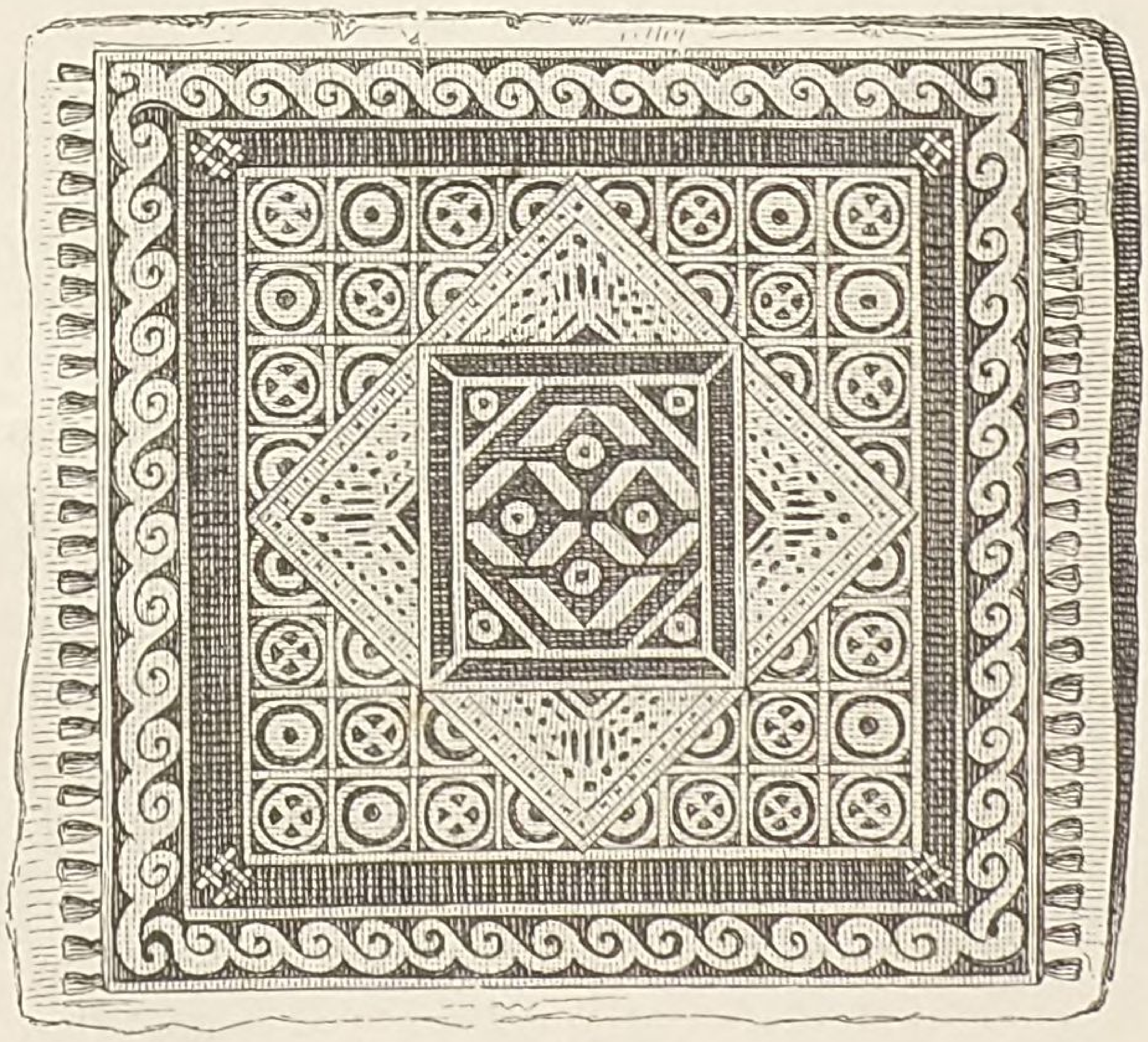
Die Kreuzstickerei ist verglichen mit dem Plattstiche gebundener und von Ursprung an auf geometrische Formen angewiesen, die noch ausserdem aus keinen andern Elementen als quadratischen hervorgehen können und daher alle einen gemeinsamen kontrepunktischen Schlüssel haben, der die Beobachtung eines bestimmten Kanons der Komposition aufnöthigt. Sie ist nicht zu reliefartiger Behandlung ihrer Aufgaben geeignet.

Hieraus ergibt sich von selbst als Stilgegensatz zwischen beiden der ornamentale Charakter der Kreuzstickerei und die Unzertrennlichkeit der Methode des Plattstickens von der Ausführung argumentirter Sujets; zwar lassen sich diese in gewissem Grade auch auf dem Kanevas durch Kreuzstiche herstellen, aber immer in streng konventio-

[1] Seneca Ep. 9. Avium plumae in usum vestis conseruntur.

neller Weise und unter einem gewissen Zwange, den die Quadratur des Netzes vorschreibt.[1]

Es ist merkwürdig, dass der Kreuzstich die Methode des Stickens bei den Aegyptern war[2] (noch viele Ueberreste in dieser Manier haben sich erhalten), dass dagegen die Assyrier ihre Stickereien im Plattstich ausführten, der auch noch heutigen Tages in Indien und China der vorherrschende ist. Möchte man nicht schon in diesem Unterschiede einen Beweis des wichtigen und frühen Einwirkens der Künste der Nadel und des Webstuhls auf den Stil und den Entwicklungsgang aller bildenden Künste erkennen?



[1] Die ganz „au petit point" ausgeführten Tapeten aus den Zeiten Ludwigs XV. lassen einen gewissen, dem Verfahren bei ihrer Ausführung angemessenen, Stil mitten durch die Freiheiten und Willküren der damaligen Kunstrichtung hindurchschimmern.

[2] Da das opus phrygionium (oder opus phrygium) der Alten sicher nichts anderes war als die Kreuzstickerei, so lässt sich daraus schliessen, dass auch in Kleinasien diese dem opus plumarium entgegengesetzte Technik die allgemein bei Stickereien übliche war. Petronius erwähnt das plumatum Babylonicum. Der beifolgende Holzschnitt gibt eine Linnenstickerei, die sich unter anderen nicht minder kunstreichen Mustern derselben Art auf eine Tunika aufgenäht fand, die in dem Innern eines Grabes zu Saquara in Aegypten gefunden wurde. Das Grab ist noch aus dem alten Reiche, somit ist dieses zierliche Nadelwerk vielleicht über 6000 Jahre alt.

Mehreres über das Stickereiwesen der Alten findet man in den Noten des Salmasius zum Flavius Vopiscus passim.

Die Methode des Quadrirens der Wandflächen, um in die Quadrate die Darstellungen hineinzutragen, wie sie in Aegypten von Alters her geübt wurde, kennen wir aus Bildern, die unvollendet blieben und deren Netzwerk sich erhielt. — Die Skulptur und Malerei der Aegypter war eine auf Wänden ausgeführte Stickerei im Kreuzstiche mit allen stilistischen Eigenschaften der letzteren; — die seit Urzeiten in Asien übliche Technik der Malerei und Skulptur dagegen entspricht vollkommen demjenigen Stile, welcher der Plattstickerei angehört.

Die Archäologen haben in den figurirten Stoffen, auf welche häufige Stellen der ältesten heiligen und profanen Bücher anspielen und deren Bereitung mehrfach beschrieben oder doch angedeutet wird, nur künstliche Gewebe und keine Stickereien erkennen wollen und daraus gefolgert, dass letztere, das opus Phrygionium, eine verhältnissmässig neue Erfindung seien.[1] Ich glaube nicht daran, sondern vermuthe eine einseitige Auslegung von Ausdrücken wie *ἐμπάσσειν, ἐμποικίλλειν, γράφειν, ὑφαίνειν* etc. die vielsinnig sind und sich auf Weberei, Stickerei, sogar auf Malerei und alle möglichen andern Darstellungsweisen beziehen lassen. Die Kunststickerei ist sicher älter als die Kunstweberei,[2] wenn man das Darstellen von Figürlichem und von Argumenten durch Fäden auf Geweben darunter versteht; dafür aber mag die Buntweberei vielleicht früher entstanden sein als die Buntstickerei, d. h. als das einfache gestickte Muster, welches als Nachahmung des gewebten Musters gelten kann und der Vorschrift des gewebten Netzes folgt. Die assyrischen Reliefs sind auch in dieser Frage für uns von grösstem Interesse, denn die ältern stellen uns nichts wie gestickte und zwar reich mit Argumenten in dem opus plumarium ausgeführte Gewänder vor Augen; aber auf den spätern Reliefs sehen wir nur quadrirte und andere zwar reich aber regelmässig gemusterte Kleider aus buntgewebten Stoffen. Von den Chinesen wissen wir, dass ihre ältesten Fabrikate glatte (schlichte ungemusterte) Stoffe waren, die mit Federn erst bunt bestickt wurden.

Aber es bedarf kaum solcher geschichtlichen Nachweise eines Sachverhaltes, der sich gewissermassen von selbst versteht. Ich wiederhole,

[1] Böttiger, Vasengem. 3. Heft 39. Hartmann, die Hebräerin am Putztische, III. p. 141. Vergl. jedoch Goguet, Origine des Lois II. p. 108. Salmas, H. A. p. 511, 126, 127, 224, 311, 394, 894, 858. Schneider, ad Scrpt. R. Rust. in Indice p. 360–61.

[2] Martial XIV. Epigr. 50.

Haec tibi Memphitis tellus dat munera; victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus.

das Nähen ist älter als das Weben und das erstere führte auf die Idee des Stickens, die viel früher auf Leder und Baumrinde als auf eigentlichen Geweben ausgeführt wurde. Diese selbst und desshalb um so mehr ihre spätern figurirten Ausbildungen sind daher spätern Ursprungs als die gestickten Tegumente.

Diese Fragen können für die Praxis gleichgültig erscheinen; dem, der in allem, was zur Kunst gehört, den innigsten Zusammenhang zu erkennen weiss und die künstlerische Auffassung als die Höhe der Praxis betrachtet, sind sie es nicht. Doch wenden wir uns zu andern Betrachtungen, die in unmittelbarem Bezuge zu der Praxis stehen und handgreiflicher sind.

Ich will nicht erst zurückrufen, dass der Stil der Stickerei sich nach dem Stoff zu richten habe, auf dem und womit gestickt wird, dass z. B. die Stickerei auf einer rothen Hirschlederhose oder auf einem Tabaksbehälter von gelber Ahornrinde verschieden sein müsse von einer Stickerei auf Kaschmirstoff oder auf weissem durchsichtigem Mousseline (obschon moderne Fabrikate dieser letztern Art, worauf sich namentlich die Schweizer Vieles einbilden, unter zahllosen andern Beispielen unsäglich geschmackloser modernster Akupiktur, die Grenzen dieser Unterschiede durchaus nicht zu erkennen geben), denn die Gesetze, die hier obwalten, gehören mehr in den Bereich des Stils, soweit er vom Stofflichen und vom Zwecklichen abhängt und sind daher zum Theil schon in dem Vorhergegangenen, welches den Stil von diesen Seiten behandelte, berührt worden; nur das sei noch in Bezug auf diese Unterschiede, die immer auch durch die in Frage kommenden Proceduren in etwas bedungen sind, bemerkt, dass feste und derbe Stoffe, worauf gestickt wird, verhältnissmässig grobe Stiche erheischen, die mit Fäden ausgeführt sind, deren Stärke dem Grunde entspricht; dass ihnen eine dichte und volle Stickerei, aber den feinen schleierartigen Gespinnsten ein lockeres Rankenwerk, feine Stege (viae), Muschen u. dergl. zukommen. [1] — Hätten wir nur

[1] Es mag am Platze sein, hier einen kurzen Auszug aus Redgrave's öfters citirtem Rapporte zu geben, worin er sich über die Mousselinevorhänge folgendermassen äussert: „Diese Fabrikate sollten selbstverständlich durchaus flach behandelt werden, „seien nun die Verzierungen auf ihnen rein ornamental oder in Blumenmotiven „bestehend. Für die Bordüren sind die symmetrischen Arrangements und die fliessenden „Linien am geeignetsten, wobei das Muster weitläufig sein muss, wegen der Leichtigkeit „des Stoffes; für die mittlern Theile gilt als einfache Regel die Benützung des Diaper „oder kleiner Muschen mit weiten regelmässigen Zwischenräumen zu ihrer Verzierung. „Es würde schwer möglich scheinen, bei einem Fabrikate, das so wenige Variationen

noch einige von den koischen Gespinnsten, um den echten Schleierstil an ihnen zu studiren!

Doch lassen wir dieses und wollen wir lieber mit Hintansetzung anderer gemischter Stilmomente, die auf dem so weiten Felde der Stickerei fast so zahllos sind wie die einzelnen Stoffe und Fälle der Anwendung, die vorkommen und sich täglich vermehren, das Moment der freien Behandlung festhalten, das aller Handstickerei in Plattstichmanier gemeinsam eigenthümlich ist und sie fast zum Range der freien Kunst erhebt. Kraft dieses Stilmoments ist die Handstickerei der strengen Symmetrie und dem geometrischen Muster nicht unterthänig, ja sie soll ihren Stil kund geben in der Nichtbeachtung beider innerhalb gewisser Grenzen, in dem freien malerischen Arrangement, so weit dieses mit anderen Stilbedingungen verträglich bleibt.

Je freier die Anordnung ornamentaler Motive ist, desto mehr tritt die Nothwendigkeit einer nach gewissen höheren Gesetzen des Geschmacks geregelten Massenvertheilung und des Gleichgewichts der Formen und

„zulässt, grosse Irrthümer der Komposition zu begehen, da der Kontrast der dichten „Muster mit dem lockern Grunde die Quelle aller ornamentalen Form ist und Farbe „wenig benützt wird; dennoch sind in der ganzen Ausstellung keine scheusslichern „Verstösse gegen den Geschmack zu sehen als gerade an diesen Waaren. An den „Schweizer Mousselinen zeigte sich mehr ein Streben danach, seine seltene Geschicklich-„keit und Geduld in der Arbeit als Geschmack in der Zeichnung zu zeigen und einige „der kostbarsten Produkte sind in einem Stile gehalten, der sich gar nicht schlechter „denken lässt; immense Füllhörner, welche Früchte und Blumen ausstreuen, Palm-„bäume und selbst Häuser und Landschaften sind als Ornament benützt. Wo das „Muster nur aus Blumen besteht, sind sie imitatorisch und perspektivisch behandelt, „die Falten der Blätter und selbst zuweilen wirkliche Reliefs (der Früchte u. dergl.) „kommen vor. Obgleich dieselben Fehler in den englischen Manufakturen nichts sel-„tenes sind, so neigen sich diese doch im Ganzen zum Bessern, — aber im Allgemeinen „ist der Mangel an Geschmack in dieser Klasse der Industrie höchst betrübend.“ — Also schlimmer als die Engländer, das ist stark! Ich stimme zwar im Allgemeinen mit diesem Endurtheile über die Leistungen der modernen Stickerkunst überein, theile aber nicht in Allem die Ansicht des Verfassers über die Einfachheit der Grundsätze des Stils, die dabei in Betracht kommen. Ich finde z. B., dass die Grösse der Vorhänge und deren Bestimmung als Möbelbehang auf den Charakter der Muster einwirken, die dieser Bedingung und gleichzeitig den Bedingungen, die der zarte durchsichtige Stoff vorschreibt und die jener scheinbar widerstreben, entsprechen sollen. Die feinen Muschen wären daher hier schwerlich stilgerecht, ebensowenig wie eine gar zu regelmässige Diaperverzierung hier gewünscht werden darf, da sie für die Freihandstickerei in Plattstichmanier durchaus nicht charakteristisch ist, sondern mehr den gewebten und gedruckten Stoffen, wohl auch den Stickereien in Kreuzstichmanier entspricht. Doch darüber das Weitere im Texte.

der Farben bei ihrem Gebrauche hervor, — und hierbei sind die stofflichen, räumlichen und zwecklichen Daten, die jedesmal der Aufgabe unterliegen, für das Wie der Auffassung massgebend. Die Freiheit innerhalb dieser Stilschranken ist das Geheimniss der höhern Kunst, die, zwar noch sehr gebunden, in der Stickerei zum erstenmale ihre Flügel wie zum Aufschwunge in Bewegung setzt. Man kann behaupten, dass die freie Kunst im Oriente nie über diesen Punkt der Entfaltung hinausging, dass sie sich fortwährend innerhalb der Schranken des Stickereistils hielt, aber wenn dieses wahr ist, so ist dafür auch eben so richtig, dass nirgend der Geist desselben als solcher so vollständig erfasst wurde wie dort und dass desshalb die freie Ornamentik der orientalischen, namentlich der indischen und chinesischen, Stickereien, sowohl was ihre Formen als was das dabei beobachtete Prinzip der Färbung betrifft, für uns und unsere Kunstindustrie ein Vorbild bleibt, an dem wir unsern Geschmack und unser Stilgefühl zu üben haben.

Das Rankenwerk und überhaupt die vegetabilischen Motive, die in ihrer Mannichfaltigkeit sich doch stets wiederholen, ohne zu ermüden, sind für den Zweck der freien ornamentalen Stickerei die glücklichsten, — eine unerschöpfte und unerschöpfliche Quelle der zierlichsten und frischesten Erfindungen — wo aber die Kunst über dieselben hinausgeht und Figürliches, Symbolisches oder wohl gar Tendenziöses bringt, dort soll sie sich vor allem hüten, durch symmetrische und periodische Wiederholungen gleicher Motive, durch das unfehlbare Brechmittel monotoner Bedeutsamkeit, den Ekel zu erwecken. Die mittelalterlichen Stickereien und gewirkten Stoffe, vorzüglich diejenigen, die im XIV. und XV. Jahrhundert in Italien und in den übrigen europäischen Fabriken gemacht wurden, sind häufig mit diesem Stilfehler behaftet; man sieht Engelgruppen, die einen Kelch halten, Madonnen und alle Heiligen, auch sonstige mystische Symbole in regelmässigen Abständen und steter Wiederholung über die Fläche zerstreut und — an die Stelle der alten Fabelbestien Asiens gesetzt, deren ornamentale Wiederholung wir uns fast leichter gefallen lassen. Diesen gothischen Unsinn sollen wir, so will es eine kleine aber mächtige Partei, heutzutage wieder aufnehmen; aber wir lassen uns über ihre keineswegs rein ästhetischen Tendenzen nicht täuschen, sondern bleiben wahrlich sogar lieber bei unsern Malakoffthürmen, Sonnentempeln und sonstigen Tapetenmotiven, die nicht geschmack- aber harmloser sind. Diese tendenziöse Monotonie ist absolut verwerflich bei Handstickereien, wo sie vermieden werden kann, bei gewebten Stoffen und Tapeten, wo sie unvermeidlich ist so wie man tendenziös sein will.

Die leichtere Kunst des Kanevasstickens ist bei unseren Damen (namentlich für Wollstickerei) die gewöhnlichste und beliebteste. Was die zuerst genannte Stickerei charakterisirt, ist für diese letztere stillos, aber eben desshalb verfällt unser verschrobener Geschmack auf die Darstellung der abenteuerlichsten Naturnachahmungen in freiester Anordnung mit wild naturalistischer Auffassung gerade bei einer Technik, die das Gegentheil von allem diesem will. Es wäre vergeblich, darüber sich zu ereifern, die Stickmusterzeichnung ist einmal in schlechten Händen und schwerlich würde ein echter Künstler heutzutage sein Glück machen, der, wie jener alte wackere Kupferstecher Siebmacher, ein wahres Musterbuch für Strameistickerei herausgäbe. [1] — Doch gehörte dieser Meister, so wie seine Kollegen Altdorfer, Aldegrever, Pens, Beham, Virgilius Solis, Theodor de Bry, Jean Collaert, Etienne de Laulne genannt Stephanus, Peter Woeiriot und die anderen petits maîtres schon einer Zeit an, in welcher die ausübenden Techniker nicht mehr wie früher sich selbst ihre Kompositionen erfanden, wie schon die Kunst sich vom Handwerke zu trennen anfing. Vor dieser Trennung waren auch unsere Aeltermütter zwar keine Mitglieder der Akademie der schönen Künste noch Albumsammlerinnen noch hörten sie ästhetische Vorträge, aber sie wussten sich selber Rath, handelte sich's um die Zeichnung zu einer Stickerei. Hier sitzt der Knoten.

§. 58.

Das Färben, Drucken etc.

Das Beitzen und Färben der Haut gehört zu der merkwürdigen Gruppe von Erfindungen, deren Mutter nicht die Noth, sondern die reine Lust ist und die zu den allerfrühesten gehören, weil gleichsam der Instinkt der Freude sie dem Menschen einblies. Die Lust an der Farbe ist früher entwickelt als die Lust an der Form; selbst das niedrig organisirte Insekt freut sich am Sonnenglanz, an der Flamme und an den Kindern des Lichts, den glänzenden Blumen des Feldes.

Die einfachsten Färbestoffe, d. h. diejenigen, die am nächsten zur Hand liegen, sind die Pflanzensäfte; auch sah der Naturmensch nirgend

[1] Siebmachers Kompositionen sind zum Theil in Reynards Reproduktionen der Kleinmeister wiedergegeben. Sie sollte ein Modejournalist benützen oder noch besser kopiren und seinen Abonnentinnen statt der schlechten Sachen, die man letztern jetzt bietet, vorlegen.

Deckfarben, sondern überall die Farbe als unzertrennlich von der Form, diese durchdringend: das Färben ist natürlicher und leichter, daher auch ursprünglicher als das Anstreichen und Malen. Diese Thesis enthält ein sehr wichtiges Moment der Stiltheorie, worauf ich bei der Entwicklung meiner Auffassung der Polychromie in den bildenden Künsten der Alten öfter zurückkommen werde.

Zu dem Färben gesellte sich zeitig die Praxis des Beitzens, denn das Streben nach dauerndem Genuss ist so alt wie der Genuss.

Unsere Chemiker wissen trefflich zu erklären, wenigstens experimentalisch nachzuweisen, wie gewisse Salze und Laugen auf die färbenden Stoffe reagiren, indem sie ihre Farben verändern, zugleich das Einsaugen derselben in die zu färbenden Stoffe und ihre Echtheit fördern; grosse Vortheile zog die neueste Schönfärberei aus diesen Fortschritten der Wissenschaft, aber es bleibt ungewiss, ob nicht selbst hierin, ich meine in dem Reintechnischen der Färberei, von allen Geheimnissen der Nüancirung und der Befestigung der färbenden Stoffe das früheste Alterthum, der Schönfärber des alten Reiches von Aegypten und des uralten Chaldäa, weit mehr wusste als unser renommirtester Manufakturist und Dampfkesselfärber, ob ihm nicht alle die Geheimnisse der Natur, die wir enthüllten und für den genannten Zweck anwandten, schon bekannt waren und er sie wohl zu benützen verstand, obschon er sich von den Wirkungen, die er beherrschte, die (für uns) lächerlichsten Erklärungen machte. Plinius erzählt uns mit deutlichen Worten, dass die Aegypter die Kunst verstanden, durch verschiedene Beitzen, die man auf die gewebten Stoffe auftrug, so dass sie unsichtbare Muster bildeten, diese Stoffe so zu präpariren, dass sie bunt- und mehrfarbig gemustert aus dem Färbekessel, in den man sie nur momentan eintauchte, herausgehoben wurden: „mirumque cum sit unus in cortina colos, ex illo alius atque alius fit in veste, accipientis medicamenti qualitate mutatus, nec postea ablui potest: Ita cortina non dubie confusura colores si pictos acciperet. [1]

Etwas Aehnliches, ein kombinirtes Drucken und Färben mit den verschiedensten und zugleich naturgemäss innigst verwandten Farben, haben unsere Farbenkünstler doch noch nicht zu Stande gebracht.

Doch nicht in den Raffinerieen der Praxis bestand diejenige Meisterschaft der Alten in der Ausschmückung ihrer Gewänder und sonstigen Stoffe durch Farben, für welche sie meiner Ansicht nach unsere Bewunderung am meisten verdienen; sie zeigte sich vielmehr in der klaren

[1] Plin. H. M. XXXV. 2.

Durchführung gewisser einfacher Stilprinzipien, auf welche sie eine Farbenmusik begründeten, die der Musik ihrer Formen durchaus homogen war und deren Akkorde in letztere auf das Wunderbarste ergänzend eingriffen.

Unsere moderne Schönfärbekunst zeigt sich auf ihrer Höhe in dem Präpariren farbiger Garne von Wolle, Linnen, Baumwolle oder Seide, sie überlässt den Webern und sonstigen Fabrikanten die so präparirten Fäden zu beliebiger Auswahl und Benützung; sie sucht dabei den abstrakten Farben in ihrer absoluten Reinheit möglichst nahe zu kommen und sie durch alle Abstufungen der Intensitäten und durch alle Schattirungen und Nüancen der Uebergänge hindurch zu führen. Der Absolutismus dieses Systems weiss nichts von Einflüssen, welche der Stoff, noch weniger von solchen, welche die Bestimmung der Waare auf dasselbe ausüben könnten, höchstens wird anerkannt, dass ein Stoff, z. B. Baumwolle oder Linnen, der Darstellung einer gewissen Farbe weniger günstig sei als ein anderer, z. B. Wolle und Seide; dann sucht man durch alle Finessen und Pfiffe der Chemie es dahin zu bringen, dass diesen Schwierigkeiten der Darstellung zum Trotze dennoch die gefärbte Baumwolle oder das gefärbte Linnen, das Scharlachroth oder das Orange fast eben so rein und strahlend wiedergebe wie diess in Wolle oder Seide möglich ist. Kurz der Stil, so weit er von dem Rohstoffe und von der Bestimmung der Waare abhängig ist, wird gar nicht berücksichtigt, der Stil hingegen, so weit er die Proceduren betrifft, die in Anwendung kommen, ist bei dem überschwänglichen Reichthum an Mitteln und Stoffen, womit uns die Chemie und die Mechanik beschenkte, unbeschränkt, gränzenlos und daher gar keiner.

Bei alledem können wir gewisse Farben, welche die Hausfrauen Indiens, Chinas und Kurdistans mit den einfachsten Mitteln und ohne alle Kenntnisse der Chemie hervorbringen und deren Tiefe, Pracht und undefinirbarer Naturton uns entzücken und in Verlegenheit setzen, mit aller Anstrengung unseres Wissens und Willens nicht wiedergeben. Der Grund davon ist der, dass jenes wirkliche Naturtöne sind, die in unsere abstrakten Farbenscalen gar nicht hineinpassen und bei denen der gefärbte Rohstoff eben so sehr mitwirkte wie das färbende Mittel, das in Anwendung kam, am meisten aber der natürliche Stilsinn und die Unbefangenheit der Fabrikanten.

Jene tiefen harmonischen Naturfarben, die sämmtlich mit einem gemeinsamen Lufttone verbunden sind und von denen keiner eine reine Farbenabstraktion ist oder zu sein strebt, wie sie noch heute nur der

Orient mit seinen antiken Traditionen hervorbringt, sind ein Nachklang dessen, was wir uns von der ars tingendi der Alten vorstellen müssen. Ein Naturhauch verband das gesammte Farbensystem der Alten der, sonst indefinirbar, nur Ausdruck gewinnt, wenn man ihn durch Naturgleichnisse bezeichnet, der sofort verschwindet, wenn der Natur zu viel Gewalt geschieht und sie auf chemischem Wege ersetzt werden soll. Vielleicht gelingt diess später einmal, aber bis jetzt ist die Wissenschaft noch nicht so weit in die Werkstätte der Natur eingedrungen, um sie mit ihren Erzeugnissen ersetzen zu können.

Die Alten färbten ihre Rohstoffe, ehe sie gesponnen und sonstig verarbeitet wurden; wo diess nicht geschah, da wurde das fertige Fabrikat, z. B. der zum Tragen fertige Chiton oder Peplos, in den Farbekessel gesteckt.

Bei den Aegyptern war es sogar üblich, die lebendige Wolle auf den Schafen mit kostbarem Purpur zu färben, wobei es unentschieden bleibt, ob sie dabei nur äusserliche Färbemittel anwandten oder ob das Futter, das man den Schafen gab, dabei mitwirkte. Jedenfalls sehen wir hieraus, dass sie die rohe ungebleichte Wolle färbten, und diese musste dem Farbestoffe eine besondere „hue" ertheilen, einen Naturhauch, der sonst unnachahmlich ist und mit dem man selbst die reichsten und reinsten Pigmente auf recht raffinirtem Naturwege brechen zu müssen glaubte. Dasselbe geschah mit Baumwolle und Seide; selbst das Weiss wurde als eine besondere Färbung betrachtet und ward wahrscheinlich niemals bis zum Extrem geführt sondern behielt, so wie das Schwarz, stets einen Anflug von Farbe nach einer oder der anderen Seite hin. Das Weiss war ihnen das unerreichbare Extrem aller Farben nach dem Pole der Verdünnung, das Schwarz dasjenige nach dem Pole der Verdichtung und Koncentration. In beiden liefen alle Töne zusammen, aber man wollte sie nicht erreichen. Daher gehört das Weiss zu den Purpurfarben, so wie das Schwarz.

Plinius führt mehrere Schafsorten auf, die durch die Naturfarbe ihrer Wolle berühmt waren, die spanischen waren schwarz, die von den Alpen weiss, die erythräischen und bätischen roth, die kanusischen gelb, die tarentinischen gelblich. Man verwandte ihre Wolle zu Prachtgewändern und nur die schwarze liess man ungefärbt.

Doch auch die färbenden Stoffe behielten ihr Eigenthümliches, man mühte sich nicht ab, den reinen Färbestoff aus ihnen herauszuziehen, sondern nützte sie mit ihrem Beigeschmacke, ihrem „goût de pierre à fusil", den die Natur ihnen gab. Dabei waren die Mittel der Färbung

die einfachsten, obschon, wie oben durch ein Beispiel gezeigt wurde, die chemischen Einflüsse der Säuren und Salze und Kalien nicht unbekannt und ungenützt blieben.

Zwei grosse Schattirungen oder Farbentonarten beherrschten die gesammte antike Chromatik und zwar seit den frühesten vorgeschichtlichen Zeiten. Die eine von diesen grossen Hauptgattungen der Färberei hatte wahrscheinlich zur Basis das Jodmetall, wie dieser prachtvolle Färbestoff durch die verschiedenen Organismen des Meers auf mannichfaltigste aber natürlichste Weise nüancirt und zum Theil in die entgegengesetztesten Farben, in Roth, Gelb und Blau, umgearbeitet wird, die aber alle durch einen und denselben wunderbar milden aber zugleich tiefen und austeren Familienzug verbunden sind. Man gehe durch ein Conchylienkabinet und vergleiche alle die hundertfältigen Töne vom Hochroth durch das Violet zum Blau, vom Blau durch das Meergrün zum Seegrasgelb, vom Gelb durch alle Nüancen zum Weiss, das auch vom Blau und vom Roth aus erreicht wird, immer seine „hue“ als Seeweiss behält und in der Perle seine Glorie feiert, die alle drei Grundfarben und alles Dazwischenliegende in sich fasst und abspiegelt: — hat man sich von der wunderbaren Harmonie zwischen den Farben aller dieser Seeprodukte überzeugt, oder sie noch grossartiger in der ewig wechselnden Farbenpracht des Meergrundes erkannt, der alle diese Produkte schuf, dann weiss man auf einmal klar, was die Alten unter Purpurfarben verstanden und wie Schwarz, Violet, Roth, Blaugrün und Gelb, selbst Weiss unter Umständen und bei bestimmter Abtönung dazu zu rechnen war. Drei Stoffe dienten den Alten hauptsächlich zu der Bereitung dieser Farben,[1] Seegewächse verschiedener Art und zwei Gattungen von Meermuscheln; die eine, buccinum, Gr. keryx, fand man an Klippen und Felsen; die andere, purpura oder pelagia, wurde durch Köder in dem Meere gefangen. Sie fanden sich beide in grosser Menge in dem ganzen Mittelmeere und selbst in dem atlantischen Ocean, sowie in dem persischen Meerbusen. In der Güte der Farbe und in den Farben selbst waren sie nach den Fundorten verschieden. Die Muscheln des atlantischen Oceans gaben den schwärzesten, die an den italischen und sicilischen Küsten einen violetten, die phönikischen und die der südlichen Meere einen hochrothen Purpur.

[1] Plin. H. N. IX. 36. Sed unde conchyliis pretia? quis virus gravis in fuco, color austerus in glauco, et irascenti similis mari? — A. Schmidt nimmt an, Plinius habe hier auf den Gestank dieser Farben hingedeutet: mit welchem Rechte, bleibe dem Leser zur Entscheidung überlassen.

Die Phönikier werden als die Erfinder dieser Färberei angegeben, durch sie verbreitete sich der Geschmack und die Vorliebe für den Purpur über Europa, Afrika und Asien. Sie blieben keineswegs im alleinigen Besitze dieser Industrie, aber sie sahen sich im Stande, durch die Umstände begünstigt, sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit zu bringen und diesen Vorrang zu behaupten. Der geeignetste Stoff für Purpurfärbung war die Wolle, doch gelangte man auch dahin, das Linnen, die Baumwolle und die Seide mit Purpur zu färben. Man präparirte die Wolle zuerst mit dem Safte des buccinum und tauchte sie hernach in den Saft der purpura, dieses gab den gefeierten Amethystpurpur; oder man verfuhr umgekehrt und erreichte dann die prachtvolle Farbe des dichten Bluts, den Ruhm und Stolz der tyrischen Färbereien! So gefärbte Stoffe hiessen purpurae dibaphae. Diesen beiden königlichen und geheiligten Purpursorten und dem unechten (ungemischt fast nur zu Fälschungen verwandten) buccinum stand das generelle Conchylum gegenüber, welches alle helleren, bläulichen und gelben Töne umfasste. Der Process des Färbens war ziemlich einfach, so viel sich aus der Hauptstelle darüber bei Plinius l. c. entnehmen lässt.[1] Doch gab es dabei eine Menge Handgriffe, besonders um den Grad zu bestimmen, bis zu welchem die Farbe eingekocht werden musste.

Zu den gelblichen, bläulichen und grünlichen Conchyliumfarben wandte man in Verbindung mit dem Purpursafte die verschiedenen Seegrasarten und sonstige Produkte des Meeres an, wie diess die oben citirte Andeutung des Plinius bestätigt.

Die zweite, dem Purpur gegenüber stehende grosse Gattung der Färberei ist die vegetabilische (colores herbaceae), die vielleicht besser mit einem anderen Ausdrucke des Plinius die terrenische heisst, weil auch Thiere, z. B. die Kermeswürmer, dabei als Farbe benützt werden

[1] Vergl. über den Purpur der Alten: Amati, de restitutione purpurarum (3. Ausgabe, Cesena 1784) mit angehängten Abhandlungen von Capelli, de antiqua et nupera purpura, und Don Michaele Rosa, dissertazione delle porpore e delle materie vestiarie presso gli antichi 1786 — Heerens Ideen. 1. Theil 2. Abth. p. 88. — A. Th. Hartmann, die Hebräerin am Putztisch etc. Th. 1. S. 367. — A. Schmidt, die griechischen Papyrusurkunden der königl. Bibliothek zu Berlin. Berlin, 1842. — In Beziehung auf Lesung und Auffassung des leider korrumpirten Textes der Plinianischen Notiz über die Sorten der Purpurfarben und ihre Bereitung treffe ich nicht in allen Punkten mit Herrn A. Schmidt zusammen. Doch haben diese Fragen keinen weitern Bezug zu dem von mir im Texte aufgestellten ästhetischen Prinzip, um dessen Darlegung es mir hier allein zu thun war, wesshalb ich sie hier nicht berühre, aber in den Schlussbemerkungen zu diesem Hauptstück darauf zurückkomme.

und der Gegensatz gegen die früher genannte Gattung der Färberei mit Seeprodukten sich so besser ausspricht. Auch diese terrenischen Farben behielten ihren Naturton und man hütete sich, aus den natürlichen Produkten den abstrakten Färbestoff herauszudestilliren und der Farbe so alle Individualität zu nehmen.

Man versuchte auch Mischungen und Vermählungen zwischen beiden; z. B. präparirte man tyrischen Purpur mit Coccus, woraus eine Farbe hervorging, die hysginum[1] hiess. Doch tadelt Plinius diess als eine Ueberfeinerung.

So verknüpfte ein doppeltes Band die künstlich gefärbten Stoffe unter sich und mit der Natur, indem letztere im Stoffe und in den Farben ihr besonderes Gepräge behielt. Disharmonieen waren auf diese Weise unschwer vermieden und die herrlichsten Wirkungen des Gleichgewichts der Farben sowie der Kontraste erleichtert und vorbereitet. Dieses klassische Prinzip des Färbens reflektirt sich deutlich in den Benennungen der Farbennüancen, die bei Kleidern, Teppichen und sonst die beliebtesten waren. Abstrakte Farbenbenennungen, wie roth, schwarz, gelb, blau, grün etc. sind selten, immer hat die Farbe ein bestimmtes Naturphänomen zum Vorbilde. Besonders bezeichnend ist in dieser Beziehung folgende Beschreibung, die uns Ovidius von dem römischen Longchamp am Ufer der Tiber gibt: „Der schönste Frühling konnte unter dem sanften Himmel „Lusitaniens die Fluren nicht mit mehreren und schöneren Farben kleiden, als jetzt die Fluren an der Tiber schmücken, wenn der Frühling „unsere Schönen zum Spaziergange herauslockt. Es fehlt an Namen, um „alle diese Farben zu unterscheiden. Die paphische Myrte oder das „dunklere Laub der Eiche, der Mandelbaum, das Wachs müssen der „Wolle Farbe und Namen geben. Die weisse Rose muss sich übertroffen „sehen. Hier tritt die Farbe der Luft hervor, wenn kein Gewölk sie „trübt, dann fliesst der Blick von dieser Farbe zu der des Wassers hinüber. Dort bricht, sicher alles zu verdunkeln, gleich der Göttin des „thauigen Morgens, das lichtere Roth hervor, in seinem Gefolge ist die „Farbe des goldenen Flieses und des tiefgesättigten Amethyst. So vielfältig schimmert nicht der Nymphen Reigen in seinen mannichfachen „Gewändern, und vereinigten sich auch aus dem Meere, aus Quellen, „Wäldern und Bergen alle Göttinnen und alle Farben, denen sie und die „Natur gebieten.“[2]

[1] Das Türkischroth oder etwas Aehnliches.

[2] Meierotto über Sitten und Lebensart der Römer, II. S. 213. Graev. Thes. A. R. vol. VIII. S. 1310 ff. Ovid. de arte am. 3, 165.

Manches wäre noch über die Färbereien des heutigen Orients hinzuzufügen, die im Allgemeinen sich nicht zu sehr von der antiken Ueberlieferung entfernten; vieles, gar vieles liesse sich im Gegensatz zu ihnen über moderne europäische Farbenharmonie in den technischen Künsten und ihre Prinzipien, wenn bei ihr von solchen die Rede sein kann, äussern; doch ich überlasse diess, aus schon angeführten Gründen, Befugteren und bemerke nur noch, dass der Einfluss der Färberei auf die Polychromie in den bildenden Künsten und an den Monumenten der Alten in dem Folgenden nicht unberücksichtigt bleiben wird. [1]

Sehr nützliche Bemerkungen über den ornamentalen und farbigen Schmuck der verschiedenen Stoffe und die dabei obwaltenden Verirrungen des Geschmacks sind enthalten in Redgrave's Supplementary Report, Div. 4. wo über „garments fabrics“ die Rede ist.

C. Von der Weise, wie der Stil in der Bekleidung sich bei den verschiedenen Völkern und in dem Verlaufe der Kulturgeschichte spezialisirte und umbildete.

α. Kleiderwesen.

§. 59.

Zusammenhang des Kostümwesens mit der Baukunst.

Der Ephesier Demokritos schrieb ein Buch über den Tempel von Ephesos und gab in seiner Einleitung zu demselben einen Bericht über den Kleiderluxus der Ephesier, den uns Athenäus erhalten hat: „Die „Ioner haben veilchenblaue, purpurne und safrangelbe gemusterte Unter„kleider, deren Bordüren gleichmässig mit allerhand Arabesken geschmückt

[1] Die sehr reiche aber stets nur das Technische berücksichtigende Literatur über Färberei und alles Dazugehörige findet man in den betreffenden Artikeln der bekanntesten polytechnischen Journale aufgeführt und zum Theil im Auszuge mitgetheilt. Vergl. auch E. Chevreuil's Farbenharmonie in ihrer Anwendung etc. Deutsch von einem Techniker. Stuttgart, 1840. — Ein sehr guter Aufsatz über Färberei ist enthalten in Dr. Sheridan Muspratt's theoretisch-praktischer und analytischer Chemie in Anwendung auf Künste und Gewerbe. Frei bearbeitet von F. Stohmann. Braunschweig.

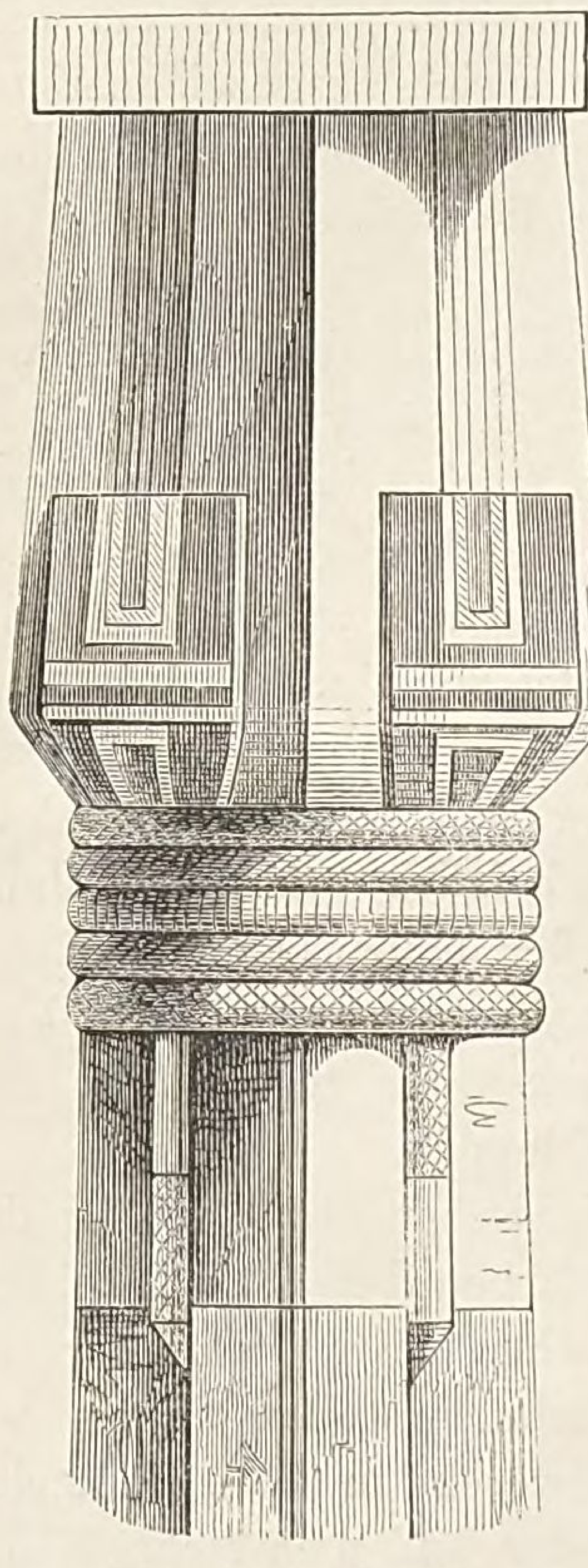
„sind. Ihre Sarapen sind apfelgrün und purpurn und weiss, zuweilen „auch dunkelviolet wie das Meer (ἁλουργεῖς). Die Kalasiren sind korin„thische Arbeit, davon sind einige purpurfarbig, andere veilchenfarbig, „andere wieder hyazinthfarbig; manche nehmen sie auch feuerfarbig oder „meerfarbig. Auch sind persische Kalasiren häufig, die die schönsten „von allen sind; man sieht auch sogenannte Aktäen (Shawls), die unter „allen persischen Ueberwürfen die kostbarsten sind. Es ist ein sehr „dichtes Gewebe, durch Dauer und Leichtigkeit gleich ausgezeichnet und „mit goldenen Flittern besäet. Jedes Flitterchen ist mit einem durch „das mittlere Auge gezogenen Purpurfaden an die innere Seite des Ge„wandes befestigt."

Ein sehr merkwürdiges Bruchstück und vielleicht das einzige, was aus allen griechischen Schriften aus bester Zeit, die über Baukunst handelten, wörtlich bis zu uns gekommen ist. Man möchte daraus abnehmen, dass Demokritos den Kleiderluxus der Ephesier und das dabei herrschende System der farbigen Ornamentation mit allgemeinen Betrachtungen über die Ordonnanz und den dekorativen Reichthum des von ihm beschriebenen Prachtbaues in Zusammenhang gebracht habe. Wäre uns nur wenig mehr von dem, was diesem Satze voranging und unmittelbar folgte, erhalten geblieben, wir würden höchst wahrscheinlich schon seit Jahrhunderten eine ganz andere Anschauung von der hellenischen Baukunst haben und brauchten uns jetzt nicht mit verjährten ästhetischen Vorurtheilen, die sich in Betreff des Farbenschmuckes der griechischen Monumente noch immer breit machen, herumzuschleppen.

Zunächst geht daraus die Vorliebe der ionischen Griechen für das Farbige und zwar für die gesättigten Purpurfarben bei ihren Kleidern hervor; eine Thatsache, die wir auch sonst schon wissen, von der wir aber für die folgenden Paragraphen Datum nehmen wollen, indem wir dabei auf den engen Zusammenhang des Kostümwesens mit den bildenden Künsten und mit der Baukunst insbesondere, der auf mehrfache Weise hervortritt, uns berufen.[1] Dieser Zusammenhang ist nämlich theils ein direkter, unmittelbar konkreter und materieller, theils ein solcher, der aus der Analogie aller Erscheinungen, die für den allgemeinen Kulturzustand bezeichnend sind, hervorgeht, also wenn man will ein indirekter und allgemein ethnologischer.

[1] Ohne dem, was in den folgenden Paragraphen gezeigt wird, vorzugreifen, frage ich hier, ob in einer Stadt wie Ephesus, mit einer Einwohnerschaft, welche diesen Kleidergeschmack kund gab, weisse Marmortempel denkbar seien?

Ein direkter und materieller Zusammenhang zwischen dem Kostümwesen und der Plastik tritt z. B. in der Thatsache zur Evidenz, dass die uralte Sitte des Ankleidens der hölzernen Kultbilder mit wirklichen Gewändern erst auf die Erfindung der skulptirten Gewandfiguren führte; ein solcher zeigt sich auch handgreiflichst an den ägyptischen Kapitälen



Aegyptisches Kapitäl.



Aegyptischer Damenhaarputz.

von beistehender Form, die mit eingesteckten Lotosblumen verziert sind, gerade in derselben Weise, wie die Damen des Landes diese Blumen mit ihren Stengeln in das Haar oder hinter die Ohren zum Schmucke des Hauptes befestigten. An anderen Säulen dient die vollständige Maske der Isispriesterin mit ihrem Perückenschmucke, in materiellster Uebertragung des Analogen, als Kapitäl. — Fast alle struktiven Symbole, ich meine die moulures oder sogenannten Glieder, die in der Architektur benützt werden, mit ihrem gemalten oder plastischen Schmucke, sind, gleich jenen Zierrathen der ägyptischen Kapitäle, direkt dem Kostümwesen und insbesondere dem Putzwesen entnommene Motive!

Ist dieser direkte Einfluss des Kleiderwesens, damit zusammenhängenden Farbenschmuckes und sonstigen Putzes auf die bildenden Künste, den ich natürlich durch die paar angegebenen Beispiele nur andeutend berühren wollte, für die Stilgeschichte der Künste und reciproce für die Kostümkunde in hohem Grade folgewichtig, so wird das Interesse einer Vergleichung zwischen beiden noch grösser, wenn man dieselbe von dem allgemeinen kulturgeschichtlichen Standpunkte aus anstellt.

Sie zeigen sich dann, in Gemeinschaft mit allen anderen Leistungen und Sonderheiten der Völker, stets als Emanationen eines besonderen Kulturgedankens, der sich gleichmässig klar in ihnen allen abspiegelt und ausspricht.

Die Beschreibungen der Kostüme oder vielmehr die kurzen Andeutungen darüber in den uns überlieferten schriftlichen Urkunden der Völker würden uns keine nur einigermassen deutliche Kunde von der ihnen eigenthümlichen Kleidung, Bewaffnung und körperlichen Pflege und Ausschmückung verschaffen, wären uns nicht zugleich die Darstellungen dieser den körperlichen Kult betreffenden Gegenstände an Statuen, an Monumenten, an Geräthen, an Gefässen und sonst erhalten.[1] Ihr Studium ist also auch in dieser Beziehung auf das Engste verbunden mit dem Studium der bildenden und technischen Künste und insbesondere mit dem Studium der Baukunst der verschiedenen Völker. In Berücksichtigung dieses mehrfachen engsten Connexes zwischen dem, was die Kostümkunde betrifft und der Monumentalgeschichte, und zur Vermeidung unnöthiger Wiederholungen, verweise ich daher hierüber auf den zweiten Theil dieser Schrift, der die Verschiedenheit der Baustile mit der Verschiedenheit der gesellschaftlichen Zustände, die unter den Völkern herrschten, in Parallele stellt. Ueberdiess sind in der Vorrede darüber schon einige Andeutungen gegeben.[2]

Unser alter Rhopograph Böttiger hat auch in Beziehung auf die Kostümkunde der alten Völker unter Allen, die darüber schrieben, das Meiste geleistet und seine Schriften über diesen Gegenstand sind, abgesehen von der Gelehrsamkeit von welcher sie strotzen, merkwürdig wegen des Scharfsinnes und des richtigen Gefühls der Antike, das sich darin ausspricht. Dass sie vor der genauern Bekanntschaft mit den ägyptischen Denkmälern und vor der Entdeckung Ninive's geschrieben wurden, steigert ihr Verdienst, schwächt nur wenig das Gewicht ihres Inhalts.

Seitdem haben Spezialforschungen, die besonders auf dem Gebiete des mittelalterlichen Trachtenwesens thätig waren, in der neuesten Zeit auch die genauere Kenntniss der Monumente und der Kulturgeschichte

[1] Diess gilt nicht von dem Alterthum allein, sondern hat gleichmässig seine Richtigkeit für das Kostümwesen des Mittelalters und aller Jahrhunderte, von dem wir ohne die erhaltenen Darstellungen auf Kunstwerken nur eine sehr dunkle und verworrene Vorstellung hätten.

[2] Vergl. auch darüber den Aufsatz: Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol, von G. Semper. Zürich 1856. Abgedruckt in der Monatsschrift des wissensch. Vereines zu Zürich.

Aegyptens, vornehmlich aber der assyrischen und babylonischen Alterthümer, verbunden mit den umfassenden Werken über Persien, den Gesichtskreis der Kostümkunde bedeutend erweitert. Mit Benützung aller dieser neuen Hülfsquellen der Forschung hat Herr Hermann Weiss in Berlin ein Handbuch der Geschichte der Trachten, des Baues und Geräthes von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart herauszugeben angefangen, dessen Anlage eine geschickte Benützung des allerdings gut vorbereiteten Stoffs verräth, obschon ich seinen Plan für zu umfassend halte und meine, dass er das Bauen als eine mehr den schönen Künsten als der Schneiderei zuzurechnende Aeusserung des nationalen Lebens hätte füglich aus demselben ausschliessen können. Ich werde das Entgegengesetzte thun und, in Betracht der grossen Schwierigkeit einen so umfassenden Plan wie den dieser Schrift in allen seinen Rubriken angemessen auszufüllen, die Kunstbethätigungen der Völker hauptsächlich nur in ihren Beziehungen zu der Baukunst und nur mit Rücksicht auf bestimmte Stilgesetze, die durch sie erklärt werden, in den Bereich derselben einschliessen, und somit für die wichtige Rubrik, die uns jetzt beschäftigt, den oben bezeichneten Ausweg wählen, nämlich meine Ideen über das Kostümwesen der kunstübenden Völker des Alterthums und der christlichen Zeitrechnung in die allgemeinen Betrachtungen über den Stil ihrer Baukunst verflechten. Ich beschränke mich daher hier mit Hinweis auf das genannte Buch, das auch darin grosses Verdienst hat, dass es die Quellen der Forschung über diesen Gegenstand angibt, auf einige den Stil der Kleidung im Allgemeinen betreffende Bemerkungen, wozu ich zum Theil durch einzelne Stellen des bereits veröffentlichten Theiles der Schrift des Herrn Weiss veranlasst wurde.

§. 60.

Gegensatz der freien griechischen Draperie zu den Trachten der Barbaren.

Vieles Falsche liegt in unserer neuesten Richtung der Historienmalerei, aber unter allem Falschen das Falscheste ist das an sich verwerfliche Suchen nach Kostümtreue bei historischen Darstellungen auf unrichtiger Fährte. Seit der unheilvollen Eroberung Algiers durch die Franzosen ist es jetzt Mode geworden, die alttestamentlichen Süjets im Beduinenkostüme zu behandeln, aus Abraham einen Abdhel Kader mit Burnus und wallendem Kopfshawl zu machen, die Rebekka wie eine kabylische Wasserträgerin zu kostümiren u. s. w. Nun aber sind alle

die weitfältigen, freiflatternden Gewänder, die jetzt im Oriente herrschen, z. B. die malerischen Kostüms der kabylischen Weiber (Weiss Seite 152, Fig. 102), sowie die Abas und Burnus der Beduinen, ja selbst die togaähnlichen Ueberwürfe der Ashanter entschieden spätere Einführung und ein Nachklang der gräko-italischen Civilisation, die erst nach Alexander und durch die Römer tiefdringenderen Eingang in Asien und Afrika gefunden hat. Diess beweisen die Monumente, diess beweist vor Allem die Thatsache, dass in Hellas selbst der freie Faltenwurf, das Gewand als ein Schmuck, der alle drei Schönheitsmomente, nämlich Proportion, Symmetrie und Richtung, gleichmässig hebt und wirken lässt, erst nach den Perserkriegen anfing sich zu entwickeln.[1] Die dramatische Kunst und das Theater brachte die Griechen erst zu bewusstvoller Kunstanschauung auch auf diesem Gebiet; wir wissen aus dem Athenäus, dass Aeschylus die Zierlichkeit und den Anstand der Stola erfand, dem hierin zuerst die Priester und Fackelträger bei Opfern folgten. Vorher barbarisirten die Griechen in ihren Kleidungen und kannten sie den freien Faltenwurf nicht, wie wir an den archaischen Bildwerken und auf Vasengemälden wahrnehmen und ausserdem aus den Nachrichten der Alten über den Kleiderluxus der früheren Jahrhunderte, der dem asiatischen nichts nachgab, wissen.[2] An jenen Bildern von Vernet, Chopin und Andern vermissen wir nämlich nicht die kostümtreue Nachahmung des barbarisch-symmetrischen und ringförmig umschliessenden assyrischen Fransenshawls, wie wir ihn jetzt kennen; wir wollen vielmehr bei historischen Bildern die Auffassung der Draperie nach dem Prinzipe des freien Faltenwurfs und des Massengleichgewichts, welches die alten Asiaten nicht kannten, aber es widert uns an, dieses Prinzip unfrei behandelt zu sehen, nach der Weise eines Maskeradenkostümschneiders, mit portraittreuem Festhalten an Etwas, das weit davon entfernt ist, geschichtstreu zu sein und der unabhängigen Handhabung der Draperie nach absolutem Schönheitsgesetz selbstgesuchte Fesseln auferlegt. Was wäre Michelangelo, wenn er aus seinen Erzvätern und Propheten Beduinensheiks, aus seinen Sibyllen moderne Jüdinnen aus Damaskus oder Fischerinnen aus Nettuno gemacht hätte!

Das gesammte Kleiderwesen aller Völker und aller Zeiten lässt sich, wenn man die Kopf- und Fussbedeckungen nicht mitrechnet, auf

[1] Aristoph. Nub. 987.

[2] Athenäus XII. 5. p. 512. — Vergl. Böttiger Vasengem. Hft. 2. S. 56. — Archäol. d. Malerei S. 210.

drei Grundformen oder Elemente zurückführen; nämlich als ältestes den Schurz, dann das Hemd, drittens den Ueberwurf.

Der Schurz, unter allen Motiven der Kleidung das unbildsamste, wurde von den Gräko-Italern frühzeitig verlassen, blieb aber in Aegypten das heilige Kostüm und fand dort die höchste formelle Ausbildung, deren er nach symmetrischen Prinzipien der Anordnung fähig ist. Die ursprüngliche nothdürftige Schamverhüllung konnte dem Schicklichkeitsgefühle nicht genügen, man verlängerte den Schurz nach unten und nach oben, gab ihm zugleich bauschigere Formen. Er wurde, wenn die Verlängerung nach unten stattfand, mit einem Hüftgurt gehalten; bei gleichzeitiger Verlängerung nach oben diente ein Tragband über eine Schulter oder ein doppeltes Tragband über beide Schultern zum Halt des Kleides. Statt der Tragbänder kamen dann Umschlagtücher auf, deren Spitzen zwischen den Brüsten einen Knoten bildeten, der zugleich die Zipfel des Schurzes aufnahm und den Halter für letzteren abgab. In dieser veredelten Form tritt uns der ägyptische Schurz in den Isisstatuen entgegen und er fand selbst in der statuarischen Kunst der Griechen und Römer Aufnahme und Nachahmung. [1]

„Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass unsere europäischen „Weiberröcke, die, nur bis an die Hüften hinaufreichend, da durch Zu„sammenschnürung festgehalten werden, — eine Tracht, die durchaus „dem griechischen und römischen Frauenkostüme widerspricht, — „ursprünglich auch aus Aegypten abstammen. Den Prototyp der Weiber„röcke gibt das Obergewand der Isis.“ [2]

Aber auch die männliche Tracht des modernen Europa, die Tracht der Beinkleider nämlich, ging aus dem Schurz hervor, der schon bei den Aegyptern sackförmig gestaltet und mit Löchern für die Beine versehen vorkommt, sogar als Pluderhose, jedoch mit seltsamster Steifung der symmetrischen Falten. [3]

Das Hemd bestand bei den Aegyptern aus einem elastischen krepp-ähnlichen Stoffe, der sich eng an die Körperformen anschloss, nach Art der Trikots. Ein hemdähnliches Gewand von sehr dünner Leinwand oder Mousseline und weit, diente vornehmen Personen als Oberkleid; aber in beiden Anwendungen war der freie Faltenwurf vermieden.

[1] Der Peplos ist eine Art von schurzähnlichem Ueberwurf der Pallas Athene.

[2] Böttiger's kleine Schriften, 3. S. 260 Anmerkung. — Winckelmann, Storia delle arti, I. pag. 98 mit Fea's Note.

[3] Ich halte den eigenthümlichen dreieckigen Pharaonenschurz für eine Art von Pluderhose.

Dieses Motiv blieb offenbar bei den Aegyptern unentwickelt, es entfaltete sich dagegen in aller seiner Pracht bei den Assyriern, deren Bekleidung hauptsächlich aus dieser Grundform hervorging. Sie trugen mehrfache Hemden oder Tuniken übereinander, verschieden an Stoff und Farbe, das unterste war Leinwand, das obere Wolle. [1]

Doch war der Chiton der Assyrier ebenfalls eng und ohne freies Faltenspiel, bald kürzer bald bis zum Knöchel reichend und sogar nachschleppend; er erweiterte sich bei den ionischen Griechen Kleinasiens [2] und gestaltete sich hier und in Attika zu vollster Kunstform, besonders als Bestandtheil der weiblichen Tracht. Anders und noch ursprünglicher motivirt war der dorische Chiton, an beiden Seiten offen, oder nur an einer Seite ganz oder zum Theil geschlossen. Die italische Tunika war von dem Chiton wenig verschieden. Der asiatische doppelte Chiton hat sich in der katholischen Priestertracht vollständig erhalten.

Das dritte Hauptmotiv, der Ueberwurf, war bei den Aegyptern quasi aus der Garderobe ausgeschlossen, denn wo er vorkommt, bildet er eine Art von Schurz oberhalb des Chiton und fällt er daher in die Kategorie des Schurzes. Herodot nennt diesen Ueberzug der Aegypter Kalasiris.

Der Ueberwurf fand auch in Asien nur unvollkommene Entwicklung. Er blieb unter allen Umständen ein Umschlagtuch, das heisst, man wickelte den aus feinsten buntgewirkten und gestickten Wollenstoffen bestehenden langen und schmalen Ueberwurf in mehreren Spiralwindungen fest um den Leib; nicht der Faltenwurf, sondern das Gesticke und ganz besonders der reiche (oft goldene) Fransenbesatz waren die Zierden, worauf man dabei rechnete. Man kann sich diese Art Tracht in der That nicht besser vergegenwärtigen als durch die Kaschmir-Shawls und Umschlagetücher unserer Damen, die gerade so wie jene wahrscheinlich dem Stoffe nach verwandten assyrischen Shawls den offenbaren Gegensatz zu dem Himation und der Chlamys der Griechen bilden, sowohl in Betreff ihrer Form und Verzierungsweise wie rücksichtlich ihres Tragens.

Die assyrische Umwicklung des Leibes mit der Kalasiris, verbunden mit den doppelten Chitonen und der Vorliebe für reiche Umgürtelung und Ringschmuck, sind charakteristische Züge, die, wie ich zeigen werde, den Geist der Nation vollkommen ausdrücken und in ihrer Baukunst sich ähnlich äussern.

[1] Herod. 1. 195.

[2] Harpyengrab im brit. Museum.

Nur bei den Gräko-Italern erhielt der Ueberwurf freieste Entfaltung, die wahrscheinlich durch älteste nationale Ueberlieferung vorbereitet war, aber doch, wie ich bereits bemerkt habe, erst spät eintrat. Dieser Uebergang zur freien Draperie war das Resultat eines plötzlichen Auffassens und Erkennens des Kunstschönen, wie der ganze Aufschwung, den Griechenland nahm, nachdem es lange hinter den civilisirteren Nachbarvölkern zurückgeblieben, ein plötzlicher war.

β. Das Prinzip der Bekleidung hat auf den Stil der Baukunst und der anderen Künste zu allen Zeiten und bei allen Völkern grossen Einfluss geübt.

§. 61.

Allgemeines.

In dem dritten Hauptstücke wurde bereits mehrfach auf das Entstehen und die Ableitung der meisten dekorativen Symbole in der Baukunst aus den textilen Künsten hingewiesen; dasselbe bereitet auf das nun Folgende über den tief greifenden und allgemeinen Einfluss derselben und der ihnen ursprünglich angehörigen deckenden und bindenden Elemente auf den Stil und das formale Wesen der Künste und der Architektur insbesondere vor. Man könnte sich wundern, dass in der ganzen Kunstliteratur kein ernstlicher Versuch hervortritt, diese Frage in allen ihren so überaus wichtigen Folgerungen zu behandeln, da doch in ihr der Schlüssel für manches Räthsel in der Kunstlehre und die Essenz der meisten Gegensätze und Kontraste, welchen wir in formal-stilistischer Beziehung auf dem Gebiete der Kunstgeschichte begegnen, enthalten ist. Doch konnte diess nicht wohl geschehen, vor den neuesten Entdeckungen und Forschungen, die der allgemeinen Lösung dieser Frage vorangehen mussten. Diess ist die durch Quatremère de Quincy zuerst angeregte und seitdem durch eine langjährige fast ununterbrochene Kontroverse zwischen Gelehrten und Künstlern hindurchgeführte neueste polychrome Anschauung der antiken Architektur und Plastik, wonach sie nicht mehr nackt, in der Farbe des Stoffs, der in Anwendung kam, sondern mit einem farbigen Ueberzuge bekleidet erscheint. Diess sind die wichtigen Ausgrabungen und Funde auf den verödeten Feldern, wo einst die uralten Reiche der Assyrier, Meder und Babylonier blühten, diess sind die genaueren Darstellungen und Beschreibungen früher bekannter und die

wichtigen Entdeckungen neuer Kunstmonumente auf den Gebieten Persiens, Kleinasiens, Aegyptens, Cyrenaikas und Afrikas. Diess sind endlich die nicht minder wichtigen Forschungen, die in den letzten zwanziger Jahren sich der mittelalterlichen Kunst, sowohl christlicher wie muselmännischer, zuwendeten.

Das bedeutendste Resultat dieser neuesten Eroberungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte ist der Zusammensturz einer verjährten Gelehrtentheorie, welche dem Verstehen der antiken Formenwelt unendlich hinderlich war, wonach hellenische Kunst als ein dem Boden Griechenlands urheimisches Gewächs betrachtet wird, da sie doch nur die herrliche Blüthe, das letzte Bestimmungsziel, der Endbezug eines uralten Bildungsprinzipes ist, dessen Wurzeln gleichsam in dem Boden aller Länder, die vor Alters die Sitze gesellschaftlicher Organismen waren, weitverbreitet sind und tief haften.

War diese Ablösung und Lostrennung der klassischen Antike von dem grossartigen allgemeinen Bilde, welches die gesammte antike Welt gewährt und innerhalb dessen sich die erstere doch nur gleichsam als Hauptgruppe hervorhebt, die ihrer Umgebung nicht entbehren kann, durch sie erst getragen und in ihrem wahren Sinne erklärt wird, für die richtige Auffassung der klassischen Kunst sehr hinderlich, so verloren dadurch jene umgebenden und vorbereitenden Theile des zerstückelten Bildes, die Parerga desselben, vollends alle ihre Beziehungen. So erklärt es sich, dass viele Bewunderer der Klassicität, denen der Sinn für Grösse und für das Mannichfaltige im Schönen nicht natürlich innewohnt, sondern die sich eigentlich erst in die Schönheitsbegeisterung hineinstudirten, aus Vorurtheil und mangelnder Selbstständigkeit des Geschmacks in eine souveräne Verachtung der sogenannten barbarischen Kunst hineingeriethen, uneingedenk der Bewunderung, welche die Hellenen selbst, wie Herodot, Xenophon, Ktesias, Polybios, Diodor und Strabo, der Grösse und Harmonie dieser barbarischen Werke zollten. Die Einstimmigkeit hellenischer Schriftsteller aus der besten Zeit über die Monumente Asiens und Aegyptens hätte über den Werth derselben aufklären sollen und in Ermangelung eines eigenen Urtheils musste consequenterweise diess hellenische Schiedsgericht als Massstab der Schätzung jener Werke dienen. Aber man ist hellenischer gesinnt als selbst die Hellenen, überbarbarisirt das Barbarenthum und denkt dabei an eine Art modificirter Menschenfresserei, obschon es nur einen Gegensatz bezeichnet, der nicht ursprünglich zwischen griechischem und ungriechischem Wesen bestand, sondern erst eintrat, wie jene lang vorbereitete Blüthe allgemeiner antiker Völkerkultur sich auf

Hellas Boden entfaltet hatte. Die homerische Sprache kennt dieses Wort noch nicht, weil damals der Begriff noch nicht existirte, dem es entspricht, der sich erst viel später zwischen hellenischem und barbarischem Wesen als Gegensatz beider gestaltete. Auch die hellenische Kunst ist in ihren Elementen barbarisch und wir müssen durch Erforschung dieser barbarischen Elemente, woraus sich die hellenische Kunst entfaltete, das Studium der letzteren vorbereiten, müssen Helena, die leibhaftige, lebendige, wahre, wieder von den „Müttern" heraufbeschwören.

Ein anderer Kontrast ist für uns nicht minder bedeutsam: das Mittelalter und die Antike. Das jetzt erst besser erkannte Mittelalter, mit seiner romantischen Architektur und Kunst im Allgemeinen, führt uns durch Vermittlung des Römerthums wieder auf das uralte Bildungsprinzip zurück, zeigt sich aber zugleich im entschiedensten Kampfe gegen dasselbe und in beiden Beziehungen ist das Mittelalter zu der richtigen Auffassung und Schätzung der Antike nothwendig, während es sich gleichzeitig aus sich selbst nur ungenügend, vollständig erst durch diese Vergleichung mit der Antike erklärt.

Der schaffende Genius der Griechen hatte eine edlere Aufgabe, ein höheres Ziel, als die Erfindung neuer Typen und Motive der Kunst, die von Alters her auf sie kamen und ihnen heilig blieben; ihre Mission bestand in Anderem, darin nämlich, diese Motive, wie sie dem Stofflichen nach bereits fest fixirt waren, d. h. ihren nächsten gleichsam tellurischen Ausdruck und Gedanken in höherem Sinne aufzufassen, in einer Symbolik der Form, in welcher Gegensätze und Prinzipe, die im Barbarenthum einander ausschliessen und bekämpfen, in freiestem Zusammenwirken und zu schönster reichster Harmonie sich verbinden. Wie will man diesen höheren Sinn erfassen, wie lässt sich die hellenische Form, die sekundäre, zusammengesetzte, verstehen, ohne vorherige Kenntniss jener traditionellen und in gewissem Sinne naturgesetzlichen Bestandtheile derselben in ihrer ursprünglich tellurischen Bedeutung? Diese muss vorangeschickt werden, ehe wir uns dem höheren aber abgeleiteten Sinne, welchen ihr die Hellenen beilegten, zuwenden.

Unter diesen alt-überlieferten formalen Elementen der hellenischen Kunst ist keines von so tief greifender Wichtigkeit wie das Prinzip der Bekleidung und Inkrustirung, welches die gesammte vorhellenische Kunst beherrscht und in dem griechischen Stile keineswegs abgeschwächt oder verkümmert, sondern nur in hohem Grade vergeistigt und mehr im struktiv-symbolischen denn im struktiv-technischen Sinne, der Schönheit und der Form allein dienend, fortlebt.

Der nähere Aufschluss dieses Gegensatzes wird erst im Verlaufe dieses Artikels erfolgen können, der eben das wichtige Prinzip der Bekleidung und der Inkrustirung als Element der bildenden Künste zu besprechen hat.

Das Werk des grössten französischen Kunstforschers und Kenners der Antike, Quatremère de Quincy's Jupiter Olympien, war nahe daran eine für das Verstehen der antiken Kunst in ihrer Gesammtheit im hohen Grade wichtige Frage zu lösen, ja es löst sie zum Theil, obschon nicht allgemein und prinzipiell genug, für dasjenige, was sein besonderer Inhalt ist, für die Bildnerei der Hellenen nämlich.

Hätte der berühmte Verfasser desselben den innigen Zusammenhang der in der Blüthezeit der Griechen herrschenden Vorliebe für polychrome chryselephantine Kolossalbildwerke mit einem uralten auch in Griechenland verbreiteten allgemeinen Inkrustationsprinzipe nachgewiesen, welches nicht bloss die Bildnerei, sondern auch die Baukunst beherrschte (und zwar nicht bloss die Dekoration, sondern das innerste Wesen dieser Kunst bedingend); hätte er gezeigt, wie unter anderen Stoffen, die zu Inkrustirungen benützt wurden, als Holz, Metall, Terrakotta, Stein, Stuck etc., auch seit ältester Zeit das gefärbte Elfenbein zu demselben Zweck im Gebrauch war, wie ferner aus diesem Gebrauche auf Bildnerei im Grossen angewandt die chryselephantinen Statuen hervorgingen, so hätte ihn diess zu noch wichtigeren und allgemeineren Resultaten geführt als seine vortreffliche Abhandlung jetzt schon enthält, in der eigentlich ein umgekehrtes Verfahren verfolgt und nachgewiesen wird, dass die Absicht, Kolossalbilder in Elfenbein oder ähnlichen Stoffen, die nicht in grossen Stücken gewonnen werden können, zu bilden, nothwendig zu derjenigen Technik führen musste, deren Beschreibung und Wiedererweckung ihm als Hauptzweck seiner Arbeit galt.[1]

Wenn schon in dieser Beziehung die Arbeit für unser Interesse nicht genügt, so ist sie für dasselbe dennoch von höchster Bedeutung, besonders auch wegen deren praktischer Tendenz, wonach uns die Form nicht als Fertiges nach der Schule ästhetischer Idealität gleichsam vorgeritten wird, sondern das Verständniss der Kunstform und der hohen Idee, welche in ihr lebt, uns aufgeht, während Beides als unzertrennlich von dem Stoffe und von der technischen Ausführung behandelt und gezeigt

[1] Le Jupiter Olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré dans un nouveau point de vue, par Quatremère de Quincy. Paris 1815. Avant-propos p. X. sqq. und passim.

wird, wie sich hellenischer Geist eben in der freiesten Beherrschung beider, sowie der alt-geheiligten Ueberlieferung, kund gibt.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Jupiter Olympien, oder etwas früher, erschien das grosse Werk über Aegypten, ein Resultat der Arbeiten der Gelehrten und Künstler, welche Bonaparte's Expedition nach jenem Lande begleiteten. Dieses Werk enthält viele Darstellungen polychromer und inkrustirter Monumente und noch lehrreicher, als jene meistens unzuverlässigen, nicht stilgetreuen Darstellungen sind in Betreff des uns beschäftigenden Gegenstandes mehrere dahin bezügliche Stellen des jene Darstellungen begleitenden Textes. Doch blieb dieses Werk im Ganzen ohne Einfluss auf die Gesammtauffassung der antiken Kunsttechnik, weil man den Zusammenhang des Aegyptischen mit griechischer Kunst nach dem herrschenden Vorurtheile der Zeit nicht zugab; dasselbe Loos traf die späteren bedeutenden Publikationen über die Monumente jenes uralten Räthsellandes, welche für unser Interesse beinahe ganz unbenützt geblieben sind. Man hatte sich daran gewöhnt, jenes Land als ein antikes China ganz ausser Zusammenhang mit der übrigen kultivirten Welt des Alterthums zu betrachten, und hatte hierin doppeltes Unrecht, weil Aegypten so gut wie China sehr wichtige Glieder in dem allgemeinen Zusammenhange der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kulturgeschichte und speziell der Kunstgeschichte bilden.

Nach diesem lag die Voraussetzung nahe, es würde das schöne Werk über Pompeji, welches etwas später von Mazois in seinen ersten Bänden herausgegeben und nach dessen frühem Tode von Gau vollendet wurde, desto mehr auf die Begründung einer neuen Anschauung der klassischen Kunst in ihrem Totalerscheinen einwirken, aber auch dieses war in geringem Grade der Fall; denn obschon die Wandmalereien und andere Eigenthümlichkeiten antiken Kunstgebahrens uns hier vollständig und in ihrem Zusammenhange entgegentreten, obschon die Beziehungen zwischen althellenischer Kunst und den wieder erstandenen Monumenten grossgriechischer Provinzstädte unleugbar sind, will man in ihnen doch weiter nichts erkennen, als die Manifestation einer spezifischen Römertechnik, aus der Zeit wie diese schon ihre kapriziöse Richtung genommen hatte, die mit der alten klassischen Kunst nicht viel mehr gemein habe als die Wandmalereien und sonstigen Eigenthümlichkeiten der Monumente Aegyptens.

Diese seien der Kindheit, jene dem Verfalle der Kunst, die gleichsam wieder kindisch geworden sei, angehörig; kein Schluss von beiden auf dasjenige, was eigentlich die wahre griechische Kunst gewesen, wäre statthaft.

Es erfolgte hierauf um das Jahr 1830 herum die erste Herausgabe der polychromen Herstellung eines echt-griechischen Monuments durch Hittorff, welche die antiquarische Welt in grossen Aufruhr versetzte und einen denkwürdigen Federkampf veranlasste, an welchem Künstler und Gelehrte sich betheiligten und der für unser uns hier beschäftigendes Thema von grosser Wichtigkeit ist, weil in demselben die Frage, um die es sich besonders handelt, mehrmals sehr nahe, aber gleichsam nur wie durch Zufall, berührt wird.

Die Geschichte dieser Verhandlungen, woran der Verfasser einigen Antheil nahm, liest man in ausführlichster Weise in dem neuesten Werke Hittorff's, „Architecture polychrome“, [1] worauf in Betreff ihrer verwiesen und zugleich bemerkt wird, dass sich später mehrfache Gelegenheit bietet, auf dieselben zurückzukommen.

Die wichtigste Episode dieses Federkriegs darf jedoch schon hier nicht unberührt bleiben, nämlich der Streit um die schon von C. A. Böttiger [2] aufgestellte auf einige Aeusserungen des Plinius hauptsächlich gestützte Behauptung, wonach die Griechen in der schönsten Zeit nur auf Holztafeln gemalt hätten, die eigentliche Wandmalerei bei ihnen weder in Ansehen gestanden noch bei der Ausstattung der Monumente häufig in Anwendung gekommen sei; die Wandmalerei sei als Mitursache und zugleich als Symptom des Verfalles der Malerei zu betrachten; dieselbe habe erst zur römischen Kaiserzeit in Rom selbst den Umfang gewonnen, der ihr fälschlich bei den alten Griechen aus der besten Zeit zugeschrieben worden sei.

Der eifrigste Verfechter dieser Ansicht, Raoul-Rochette, der in einzelnen kleineren Aufsätzen, am ausführlichsten jedoch in dem gelehrten aber geschmacklosen Buche, peintures antiques inédites, [3] sehr lebhaft dafür in die Schranken tritt und dabei keinerlei Waffen scheut, wird bekämpft von M. Letronne, dessen wichtigste hierauf bezügliche Schrift seine „lettres d'un antiquaire à un artiste“ sind. [4]

Mit gleicher Gelehrsamkeit, die ihn jedoch niemals zu allotriis hinreisst, wie es seinem Gegner oft begegnet, und mehr Geist verficht

[1] Restitution du temple d'Empédocle à Selinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs par J. T. Hittorff. Paris 1851.

[2] In seinen Ideen zur Archäologie der Malerei. Dresden 1811.

[3] Peintures antiques inédites etc., faisant suite aux monuments inédits par M. Raoul-Rochette. Paris, Imp. R. 1836.

[4] Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture murale etc., par M. Letronne. Paris 1836.

Letronne die entgegengesetzte Meinung, wonach der grössere Theil der berühmtesten Malereien, welche die Wände griechischer Monumente der Baukunst zierten, und zwar gerade diejenigen aus der strengen Schule der Malerei kurz vor und zu der Zeit des Perikles, wirkliche Wandgemälde und keine Schildereien gewesen seien. Hätten beide Antagonisten den Gegenstand, der sie trennte, vom Standpunkte der allgemeinen Kunstgeschichte des Alterthums betrachtet und in der Art der Verzierung der Wände durch Malerei bei den Griechen und Römern ein uraltes Prinzip der Baukunst aller Völker der alten Welt wieder erkennen wollen, das sich nur auf klassischem Boden im Zusammenhange mit der Baukunst auf eigene Weise umbildete und vergeistigte, ohne dabei seinen gleichsam vorarchitektonischen Ursprung im geringsten zu verleugnen, hätten sie, von hier ausgehend, dann die Stellen der Alten, welche über Malerei handeln und was sich von Spuren ehemaliger griechischer Wandmalereien und von Ueberresten römischer Kunst noch erhalten hat, mit demjenigen in Einklang zu bringen versucht, was die Urgeschichte der Kunst uns lehrt, sie würden einander auf neutralem Gebiet, nämlich vor den monumentalen Werken des Polygnot und Mikon, Panänos und Onatas, Timagoras und Agatharchos, die keine Tafel- sondern Wandmalereien waren aber in gewissem höherem Sinne und dem Stile nach der Tafelmalerei angehörten, die Hände zur Versöhnung gereicht haben. Diese Werke fallen nämlich in dieselbe Zeit, wo auch die Baukunst der Hellenen das uralt überlieferte Prinzip des Bekleidens nicht mehr materiell, sondern nur noch symbolisch und in vergeistigtester Weise beibehält, während vorher sowie nachher, vorzüglich seit Alexander, dasselbe Prinzip in mehr barbarischer Realistik sich geltend macht und in Rom sogar mit einem neuen Bauprinzipe, wonach die Steinkonstruktion als formgebendes Element auftritt, in Konflikt geräth. Statt dessen verharren Beide auf ihrem Satze; Raoul-Rochette sieht überall nur auf Holz gemalte Schildereien, die an der Wand oder sonst wie aufgehängt wurden, ihm sind die grössten Bilder der historischen Schule nichts Anderes; nur zögernd räumt er ein, sie seien in Fällen und ausnahmsweise künstlich in die Wand eingelassen worden; er hätte dafür lieber zeigen sollen, dass auch die eigentlichen Wandmalereien im Charakter, in der Weise ihrer räumlichen Vertheilung auf den Mauerflächen, wenn auch nicht ihrem Wesen nach und faktisch, — Tafelbilder, oder richtiger gemalte Wandbekleidungen waren.

Nur an einer Stelle seines Werks [1] gibt er zu erkennen, dass ihm

[1] Peintures inédites etc. p. 346. Anmerkung 4.

der Zusammenhang des Prinzips der Täfelung bei den Griechen mit alten orientalischen Traditionen der Kunst nicht entgangen war; ich zweifle aber, ob er die wichtige Bedeutung dieses Umstands, den er nur einen point curieux de l'archéologie nennt, erkannt habe. Er verweist bei dieser Gelegenheit auf seine Histoire générale de l'art des Anciens, welche meines Wissens nie erschienen ist. Ebenso wenig hat aber auch Letronne die Aufgabe richtig gefasst, ja vielleicht ist er ihr noch ferner geblieben als sein Gegner; denn anstatt in dem sehr häufigen Vorkommen wirklicher Tafelgemälde, seien sie nun auf Holz, Stein, Terrakotta, Schiefer, Glas, Elfenbein oder Metall gemalt, in Verbindung mit Wanddekoration nur Ausnahmsfälle zu sehen, hätte ihm diess Veranlassung geben müssen, den Zusammenhang dieser Erscheinung, die für die Früh- und Spätperiode der hellenischen Kunst die gewöhnliche ist, mit der Natur des Wandverzierungsprinzips der Alten und mit dem eigentlichen Wesen der klassischen Kunst nachdrücklichst hervorzuheben. Er musste zunächst mit dieser sehr verbreiteten Methode des Inkrustirens der Wände mit Schildereien die noch auffallendere Thatsache in Verbindung setzen, dass alle Skulpturen, welche (als nicht zum eigentlichen Ornamente gehörig) die Monumente der Alten zieren, dem Prinzip nach und meistens auch in Wirklichkeit gleichfalls eingesetzte Tafeln sind und hierauf fussend weiter folgern.

Diese Tradition der Inkrustirung erstreckt sich in der That auf die Gesammtheit der hellenischen Kunst und beherrscht vor allem das eigentliche Wesen der Baukunst, indem es sich keineswegs allein auf die Weise der tendenziös-dekorativen Ausstattung der Flächen durch Skulptur und Malerei beschränkt, sondern die Kunstform im Allgemeinen wesentlich bedingt; beides aber, Kunstform und Dekoration, sind in der griechischen Baukunst durch diesen Einfluss des Flächenbekleidungsprinzips so innig in Eins verbunden, dass ein gesondertes Anschauen beider bei ihr unmöglich ist. Auch hierin bildet sie den Gegensatz zu der barbarischen Baukunst, in welcher dieselben Elemente, nämlich Struktur und Dekoration, nach dem Stufengange der höheren Entwicklung mehr oder weniger unorganisch, gleichsam mechanisch und in eigentlichster materiellster Kundgebung zusammentreten.

Die vollständigere Entwicklung dieses wichtigen Theorems der Stillehre, in welchem ich mehr als einen „point curieux de l'archéologie" erkenne, muss dem Abschnitt über das Zusammenwirken aller Künste in der Baukunst vorbehalten bleiben, doch darf wegen der allgemeinen Gültigkeit desselben für alle Künste, nicht allein für die Baukunst, ein

wichtiger Theil der Betrachtungen, auf welche dasselbe führt, schon hier nicht fehlen, wo sie ausserdem wegen der technischen Procedur, auf welche das bezeichnete Theorem sich stützt, der Bekleidung nämlich, konsequenterweise ihren natürlichen Platz haben.

Was mich besonders zweifeln macht, dass Raoul-Rochette bereits im Jahre 1836, in welchem die Ankündigung des Werkes histoire générale de l'art des Anciens geschah, an die allgemeinere Lösung der Punkte, die hier in Erwägung kommen, gedacht habe, ist das erst nach dieser Zeit fallende Bekanntwerden der wichtigen Entdeckungen assyrischer und babylonischer Monumente durch Botta und Layard, [1] durch welche uns erst gestattet ist, die berührten Erscheinungen in ihrem kulturhistorischen Zusammenhange ohne fehlende Zwischenglieder zu beobachten und das Gesetz, das sich in ihnen ausspricht, zu konstruiren. Ebenso gehörten dazu die neuesten besseren Aufnahmen der persischen Monumente, die genauere Kenntniss des klassischen, mit den merkwürdigsten Spuren ältester Civilisation übersäeten, Bodens Kleinasiens so wie alles dasjenige, was Italien, Cyrenaika, und selbst das niemals ganz durchforschte Aegypten an neuesten zum Theil überraschenden Entdeckungen lieferten. Dass mich diese meines Erachtens höchst wichtige Frage seit langer Zeit beschäftigte, beweisen meine Andeutungen über dieselbe, die in kleineren von mir theils in deutscher theils in englischer Sprache veröffentlichten Schriften enthalten sind. [2]

[1] The monuments of Niniveh, from drawings made on the spot by Austin Henry Layard Esq. London, 1849. — A second series of the monuments of Niniveh etc. from drawings made during a second expedition to Assyria 71 plates. Oblong folio. London 1853. — Discoveries on the Ruins of Niniveh and Babylon, etc. with maps plans and illustrations. 8vo. London, 1853. — Niniveh and its remains, with an account of a Visit to the Chaldaean Christians of Curdistan etc. 5. Edition. 2 Vol. 8vo. London 1850. — A popular account of discoveries at Niniveh with numerous woodcuts. 8vo. London 1850. — Fergusson, J. The palaces of Niniveh and Persepolis restored; an essay on ancient Assyrian and Persian architecture.

[2] Die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851. — On the Origin of Polychromy in Architecture in der Schrift: An apology for the colouring of the Greek Court by Owen Jones, als Anhang. London 1854. — On the study of Polychromy and its revival in the Museum of Classical Antiquities No. III. Juli 1851. London.

§. 62.

Das ursprünglichste, auf den Begriff Raum fussende, formelle Prinzip in der Baukunst, unabhängig von der Konstruktion. Das Maskiren der Realität in den Künsten.

Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes (wenn man die Bemalung der eigenen Haut nicht dazu rechnet, wovon oben die Rede war) ist vermuthlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen.

Es gibt Stämme, deren Wildheit eine ursprünglichste zu sein scheint, die keinerlei Bekleidung kennen, denen aber die Benützung von Fellen und sogar eine mehr oder minder entwickelte Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens, die sie zur Einrichtung und Sicherung ihres Lagers anwenden, nicht unbekannt ist.

Mögen klimatische Einflüsse und andere Verhältnisse hinreichen, diese kulturgeschichtliche Erscheinung zu erklären und mag aus ihr nicht unbedingt hervorgehen, dass diess der normale überall gültige Gang der Civilisation sei, immer bleibt gewiss, dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textrin zusammenfallen.

Die Wand ist dasjenige bauliche Element, das den eingeschlossenen Raum als solchen gleichsam absolute und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe formaliter vergegenwärtigt und äusserlich dem Auge kenntlich macht.

Als früheste von Händen producirte Scheidewand, als den ursprünglichsten vertikalen räumlichen Abschluss, den der Mensch erfand, möchten wir den Pferch, den aus Pfählen und Zweigen verbundenen und verflochtenen Zaun erkennen, dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt.

Von dem Flechten der Zweige ist der Uebergang zu dem Flechten des Bastes zu ähnlichen wohnlichen Zwecken leicht und natürlich.

Von da kam man auf die Erfindung des Webens, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern, hernach mit gesponnenen Fäden aus vegetabilischen oder thierischen Stoffen. Die Verschiedenheiten der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das Muster. Bald überbot man diese natürlichen Hülfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffs, das Färben und die Wirkerei der bunten Teppiche zu Wandbekleidungen, Fussdecken und Schirmdächern wurde erfunden.

Wie nun der allmählige Entwicklungsgang dieser Erfindungen sein

mochte, ob so oder anders, worauf es hier wenig ankommt, so bleibt gewiss, dass die Benützung grober Gewebe, vom Pferch ausgehend, als ein Mittel, das „home“, das Innenleben, von dem Aussenleben zu trennen und als formale Gestaltung der Raumesidee, sicher der noch so einfach konstruirten Wand aus Stein oder irgend einem anderen Stoffe voranging.

Die Gerüste, welche dienen, diese Raumesabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen, sind Erfordernisse, die mit Raum und Raumesabtheilung unmittelbar nichts zu thun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formenbestimmenden Elemente.

Dasselbe gilt von den konstruirten Mauern aus ungebrannten Ziegeln, Stein oder irgend sonstigem Baustoffe, die alle ihrer Natur und Bestimmung nach in durchaus keiner Beziehung zu dem räumlichen Begriffe stehen, sondern der Befestigung und Vertheidigung wegen gemacht wurden, die Dauer des Abschlusses sichern oder als Stützen und Träger für obere Raumesabschlüsse, für Vorräthe und sonstige Belastungen dienen sollten, kurz deren Zweck der ursprünglichen Idee, nämlich der des Raumesabschlusses, fremd ist.

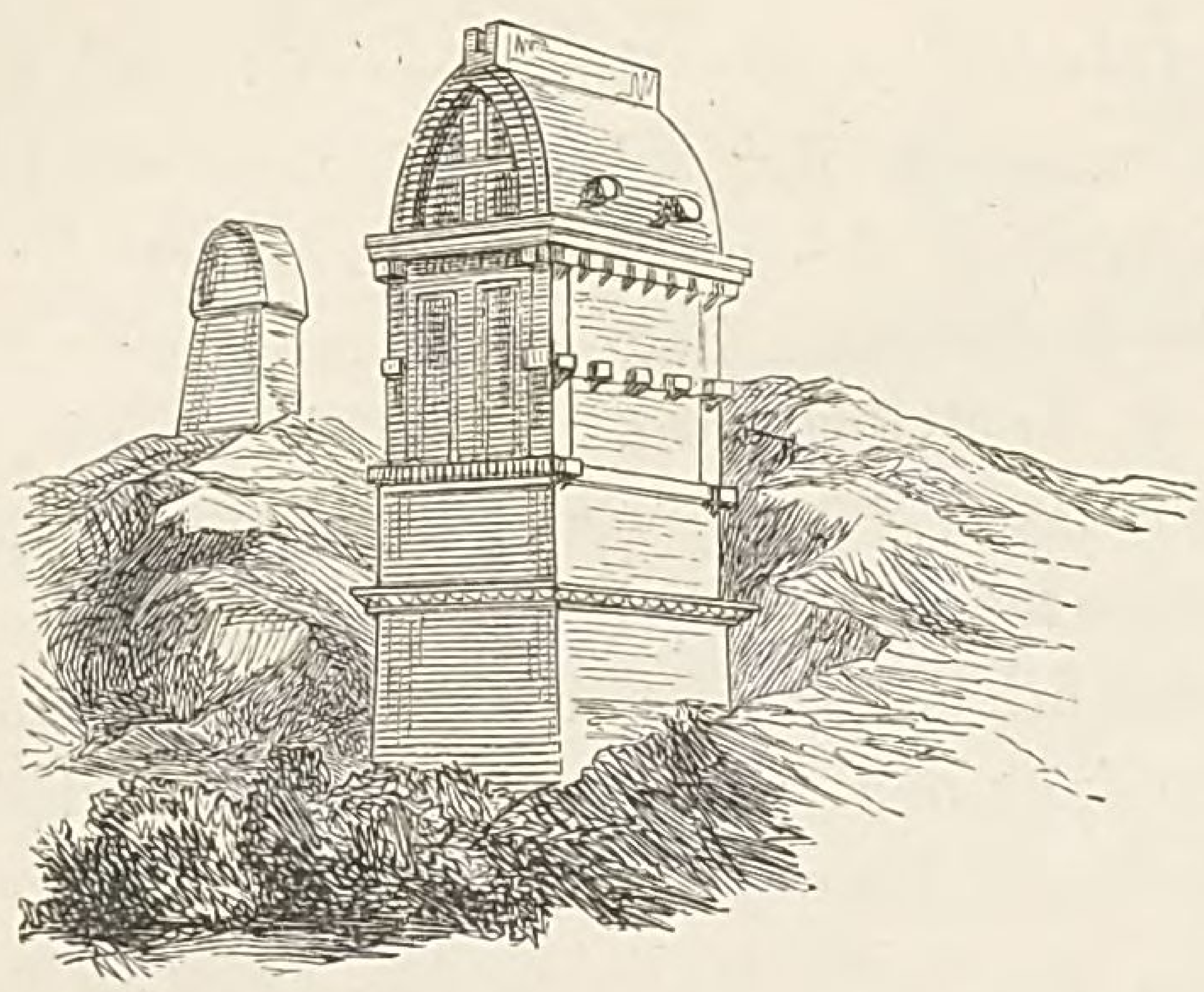
Dabei ist es höchst wichtig zu beobachten dass, wo immer diese sekundären Motive nicht vorhanden sind, gewebte Stoffe fast überall und vorzüglich in den südlichen und warmen Ländern ihre alte ursprüngliche Bestimmung als ostensible Raumestrennungen verrichten, und selbst wo die soliden Mauern nothwendig werden, bleiben diese doch nur das innere und ungesehene Gerüst der wahren und legitimen Repräsentanten der räumlichen Idee, nämlich der mehr oder minder künstlich gewirkten und zusammengenähten textilen Wände.

Hier tritt nun wieder der bemerkenswerthe Fall ein, dass die Lautsprache der Urgeschichte der Künste zur Hülfe dient und die Symbole der Formensprache in ihrem primitiven Auftreten verdeutlicht, die Echtheit der Auslegung, die ihnen gegeben wird, bestätigt. In allen germanischen Sprachen erinnert das Wort Wand (mit Gewand von gleicher Wurzel und gleicher Grundbedeutung) direkt an den alten Ursprung und den Typus des sichtbaren Raumesabschlusses.

Eben so sind Decke, Bekleidung, Schranke, Zaun (gleich mit Saum) und viele andere technische Ausdrücke nicht etwa spät auf das Bauwesen angewandte Symbole der Sprache, sondern sichere Hindeutungen des textilen Ursprungs dieser Bautheile.

Alles Vorhergehende bezog sich nur auf vorarchitektonische Zustände,

deren praktisches Interesse für die Geschichte der Kunst zweifelhaft sein mag, es fragt sich nun, was aus unserem Bekleidungsprinzipe wurde, nachdem das Mysterium der Transfiguration des an sich ganz materiellen struktiv-technischen Vorwurfs, den die Behausung bot, in die monumentale Form vollendet war und die eigentliche Baukunst daraus hervorging. Es ist hier noch nicht der Ort, auf das Wie des Entstehens monumentaler Architektur, eine Frage von höchster Wichtigkeit, tiefer einzugehen; jedoch kann es dazu dienen, manche Erscheinungen der ältesten Monumentalgeschichte, auf die ich sogleich kommen werde, leichter verständlich zu machen, indem ich hier vorläufig darauf hinweise, wie der Wille, irgend einen feierlichen Akt, eine Relligio, ein welthistorisches Ereigniss, eine Haupt- und Staatsaktion, kommemorativ zu verewigen, noch immer die äussere Veranlassung zu monumentalen Unternehmungen gibt, und wie nichts im Wege liegt, anzunehmen, wie es sogar unzweifelhaft fest steht, dass auf ganz analoge Weise den ersten Begründern einer monumentalen Kunst, die immer eine bereits vorhergegangene verhältnissmässig hohe Kultur und sogar Luxus voraussetzt, der Gedanke daran durch ähnliche Festfeiern gekommen sei. Der Festapparatus, das improvisirte Gerüst (mit allem Gepränge und Beiwerke, welches den Anlass der Feier näher bezeichnet und die Verherrlichung des Festes erhöht, geschmückt und ausgestattet, mit Teppichen verhangen, mit Reisern und Blumen bekleidet, mit Festons und Kränzen, flatternden Bändern und Trophäen geziert), ist das Motiv des bleibenden Denkmals, welches den feierlichen Akt und das Ereigniss, das in ihm gefestet ward, den kommenden Generationen fortverkünden soll. So ist der ägyptische Tempel aus dem Motive des improvisirten Wallfahrtsmarktes entstanden, der gewiss sehr häufig noch in später Zeit in ganz ähnlicher Weise aus Pfählen und Zeltdecken zusammengeschlagen wurde, wo irgend ein Lokalgott, dem noch kein fester Tempel erbaut war, in den Geruch besonderer Wunderthätigkeit kam und die wallfahrenden Fellahs Altägyptens in unerwartet zahlreichen Zügen zu seinem Feste herbeilockte. (Siehe im zweiten Theile: Aegypten.) So sind, um ein anderes Beispiel zur Erläuterung des Gesagten anzuführen, jene bekannten lykischen Grabmäler, deren zwei jetzt in dem brittischen Museum aufgestellt sind, jene sonderbaren Holzgerüste in Stein ausgeführt, zwischen den Balken mit bemalten Relieftafeln verziert und als Oberstock oder Aufsatz ein, gleichfalls reich skulpirtes, mit ausladenden Höckern, einem spitzbogigen Dache und krönender Krista ausgezeichnetes, sarkophagähnliches Monument tragend, so sind, sage ich, diese angeblichen Nachbildungen eines eigenen lykischen



Holzbaustiles weiter nichts als Scheiterhaufen, nach der auch bei den Römern üblichen Weise künstlich aus Holz zusammengezimmert und mit reichen Teppichen behangen, oben die Bahre (φέρετρον) unter der sie bedeckenden und verhüllenden reich vergoldeten Kapsel (καλυπτὴρ).[1] Aber Scheiterhaufen in monumentaler Restitution.

Ein anderes schlagendes Beispiel gibt die monumentale Verherrlichung des alten Bundes in dem salomonischen Tempel, nach dem eingebildeten oder wirklichen Motive der Stiftshütte in unerhörter Pracht durchgeführt, von welchem später noch zu reden sein wird.

So auch entstand der so charakteristische Theaterbaustil noch zu geschichtlichen Zeiten aus dem bretternen aber reich geschmückten und bekleideten[2] Schaugerüst.

Es war mir bei der Aufführung dieser Beispiele vorzüglich darum zu thun, auf das Prinzip der äusserlichen Ausschmückung und Bekleidung des struktiven Gerüstes hinzuweisen, das bei improvisirten Festbauten nothwendig wird und die Natur der Sache stets und überall mit sich führt, um daran die Folgerung zu knüpfen, dass dasselbe Prinzip der Verhüllung der struktiven Theile, verbunden mit der monumentalen Behandlung der Zeltdecken und Teppiche, welche zwischen den struktiven Theilen des motivgebenden Gerüstes aufgespannt waren, auch ebenso natürlich erscheinen muss, wo es sich an frühen Denkmälern der Baukunst kund gibt.[3]

[1] Diodor. XVIII. 26, wo er den Sarkophag Alexanders beschreibt. In einem Grabe bei Panticapea wurde ein ähnlicher hölzerner Katafalk mit Malereien gefunden. Journal des Savants, Juin 1835, p. 338—39.

[2] So erwähnt eine Inschrift von Patara in Kleinasien bei Rob. Walpole Itiner. tom I. pag. 524 τὴν τοῦ λογείου κατασκευτὴν καὶ κλακῶσιν. Die reich inkrustirten Proscenien der provisorischen Theater zu Rom sind aus Plinius und Vitruv bekannt.

[3] Ich meine das Bekleiden und Maskiren sei so alt, wie die menschliche Civilisation, und die Freude an beidem sei mit der Freude an demjenigen Thun, was die Menschen zu Bildnern, Malern, Architekten, Dichtern, Musikern, Dramatikern, kurz zu Künstlern machte, identisch. Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andrerseits, setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken,

§. 63.

Stoffe zu bildlicher Benützung bei monumentalen Zwecken.

Dass die Technik, welche seit den frühesten Erinnerungen des Menschengeschlechts zu Raumesabschlüssen vorzugsweise in Anwendung kam und die noch immer gleiche Zwecke erfüllt, wo jenen frühesten Zuständen der Gesellschaft ähnliche Verhältnisse fortbestehen oder ein-

(oder der Weihrauch)
— der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbstständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll. Vergessen machen sollen wir die Mittel, die zu dem erstrebten Kunsteindruck gebraucht werden müssen und nicht mit ihnen herausplatzen und elendiglich aus der Rolle fallen. Dahin leitet das unverdorbene Gefühl bei allen früheren Kunstversuchen die Naturmenschen, dahin kehrten die grossen wahren Meister der Kunst in allen Fächern derselben zurück, nur dass diese in den Zeiten hoher Kunstentwicklung auch von der Maske das Stoffliche maskirten. Diess führte Phidias zu jener Auffassung der beiden Tympanonsujets an dem Parthenon; offenbar war ihm die Aufgabe, d. h. der dargestellte doppelte Mythos, waren ihm die darin handelnd auftretenden Gottheiten zu behandelnder Stoff (wie der Stein, worin er sie bildete), den er möglichst verhüllte, d. h. von aller materiellen und äusserlich demonstrativen Kundgebung seines ausserbildlichen religiös-symbolischen Wesens befreite. Daher treten seine Götter uns entgegen, begeistern sie uns, einzeln und im Zusammenwirken, zunächst und vor allen Dingen als Ausdrücke des rein menschlich Schönen und Grossen. „Was war ihm Hekuba?“ Aus demselben Grunde konnte auch das Drama nur im Beginnen und auf dem höchsten Gipfel der steigenden Bildung eines Volks Bedeutung haben. Die ältesten Vasenbilder geben uns Begriffe von den frühen materiellen Maskenspielen der Hellenen — in vergeistigter Weise, gleich jenen steinernen Dramen des Phidias, wird durch Aeschylos, Sophokles, Euripides, gleichzeitig durch Aristophanes und die übrigen Komiker das uralte Maskenspiel wieder aufgenommen, wird das Proskenion zum Rahmen des Bildes eines grossartigen Stückes Menschengeschichte, die nicht irgendwo einmal passirt ist, sondern die überall sich ereignet, so lange Menschenherzen schlagen. „Was war ihnen Hekuba?“ Maskenlaune athmet in Shakespeare's Dramen; Maskenlaune und Kerzenduft, Karnevalsstimmung (die wahrlich nicht immer lustig ist) tritt uns in Mozarts Don Juan entgegen; denn auch die Musik bedarf dieses Wirklichkeit vernichtenden Mittels, auch dem Musiker ist Hekuba nichts, — oder sollte sie es sein.

Das Maskiren aber hilft nichts, wo hinter der Maske die Sache unrichtig ist, oder die Maske nichts taugt; damit der Stoff, der unentbehrliche, in dem gemeinten Sinne vollständig in dem Kunstgebilde vernichtet sei, ist noch vor allem dessen vollständige Bemeisterung vorher nothwendig. Nur vollkommen technische Vollendung, wohl verstandene richtige Behandlung des Stoffs nach seinen Eigenschaften, vor allem aber Berücksichtigung dieser letzteren bei der Formengebung selbst, können den Stoff vergessen machen, können das Kunstgebilde von ihm ganz befreien, können sogar ein

treten, die Technik, von welcher die Sprache selbst ihre Terminologie des Bauwesens grossentheils entlehnte,[1] die vorarchitektonische Technik des Wandbereiters nämlich, den wichtigsten und dauerndsten Einfluss auf die stilistische Entwicklung der eigentlichen Baukunst haben und behalten musste, dass sie gleichsam als Urtechnik zu betrachten sei, kann nach allem, was darüber bereits vorausgeschickt worden, keinem Zweifel mehr unterliegen, doch wird die zunächst folgende Uebersicht der Erscheinungen der Baugeschichte, welche sich auf diese Thatsache beziehen, deren Evidenz vervollständigen.

Nicht minder wichtig, aber bei weitem schwieriger, ist es zu ermitteln, durch welche Uebergänge die eigentliche Baukunst, und mit ihr die bildende Kunst allgemein betrachtet, in der Benützung der Stoffe zu bildlicher Darstellung hindurchging und welche von diesen Mitteln die früheren, welche die späteren waren, die in Anwendung kamen. Es ist hier zunächst nur von den Stoffen selbst, nicht von der Art ihrer Verwerthung die Rede.

Das Bedeutsame dieser Frage für die Geschichte des Stils ist leicht ersichtlich. Jeder Stoff bedingt seine besondere Art des bildnerischen Darstellens durch die Eigenschaften, die ihn von andern Stoffen unterscheiden und eine ihm angehörige Technik der Behandlung erheischen. Ist nun ein Kunstmotiv durch irgend eine stoffliche Behandlung hindurchgeführt worden, so wird sein ursprünglicher Typus durch sie modificirt worden sein, gleichsam eine bestimmte Färbung erhalten haben; der Typus steht nicht mehr auf seiner primären Entwicklungsstufe, sondern eine mehr oder minder ausgesprochene Metamorphose ist mit ihm vorgegangen. Geht nun das Motiv aus dieser sekundären oder nach Umständen mehrfach graduirten Umbildung einen neuen Stoffwechsel ein,

einfaches Naturgemälde zum hohen Kunstwerk erheben. Diess sind zum Theil Punkte, worin des Künstlers Aesthetik von den Symbolikern und auch von den Idealisten nichts wissen will, gegen deren gefährliche Doctrinen Rumohr, der jetzt von unsern Aesthetikern und Kunstgelehrten nicht mehr genannte Rumohr, mit Recht in seinen Schriften zu Felde zog.

Wie auch die griechische Baukunst das Gesagte rechtfertige, wie in ihr das Prinzip vorwalte, das ich anzudeuten versuchte, wonach das Kunstwerk in der Anschauung die Mittel und den Stoff vergessen macht, womit und wodurch es erscheint und wirkt, und sich selbst als Form genügt, dieses nachzuweisen ist die schwierigste Aufgabe der Stillehre.

Vergl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie, einundzwanzigstes Stück und passim.

[1] Siehe darüber den Artikel Hellenische Baukunst im II. Bande dieses Buches und passim.

dann wird das sich daraus Gestaltende ein gemischtes Resultat sein, das den Urtypus und alle Stufen seiner Umbildung, die der letzten Gestaltung vorangingen, in dieser ausspricht. Auch wird bei richtigem Verlaufe der Entwicklung die Ordnung der Zwischenglieder, die den primitiven Ausdruck der Kunstidee mit den mehrfach abgeleiteten verknüpfen, zu erkennen sein. Ich halte das Erfassen der ganzen Wichtigkeit dieser Frage über den Stoffwechsel in den Künsten und dessen Gesetz der Aufeinanderfolge für so wichtig, dass ich darauf noch durch ein erläuterndes Beispiel besonders hinweisen zu müssen glaube. Ein solches bietet die statuarische Kunst der Hellenen am schicklichsten dar, da sich der Stufengang ihrer stofflichen Entwicklung so ziemlich deutlich verfolgen lässt.

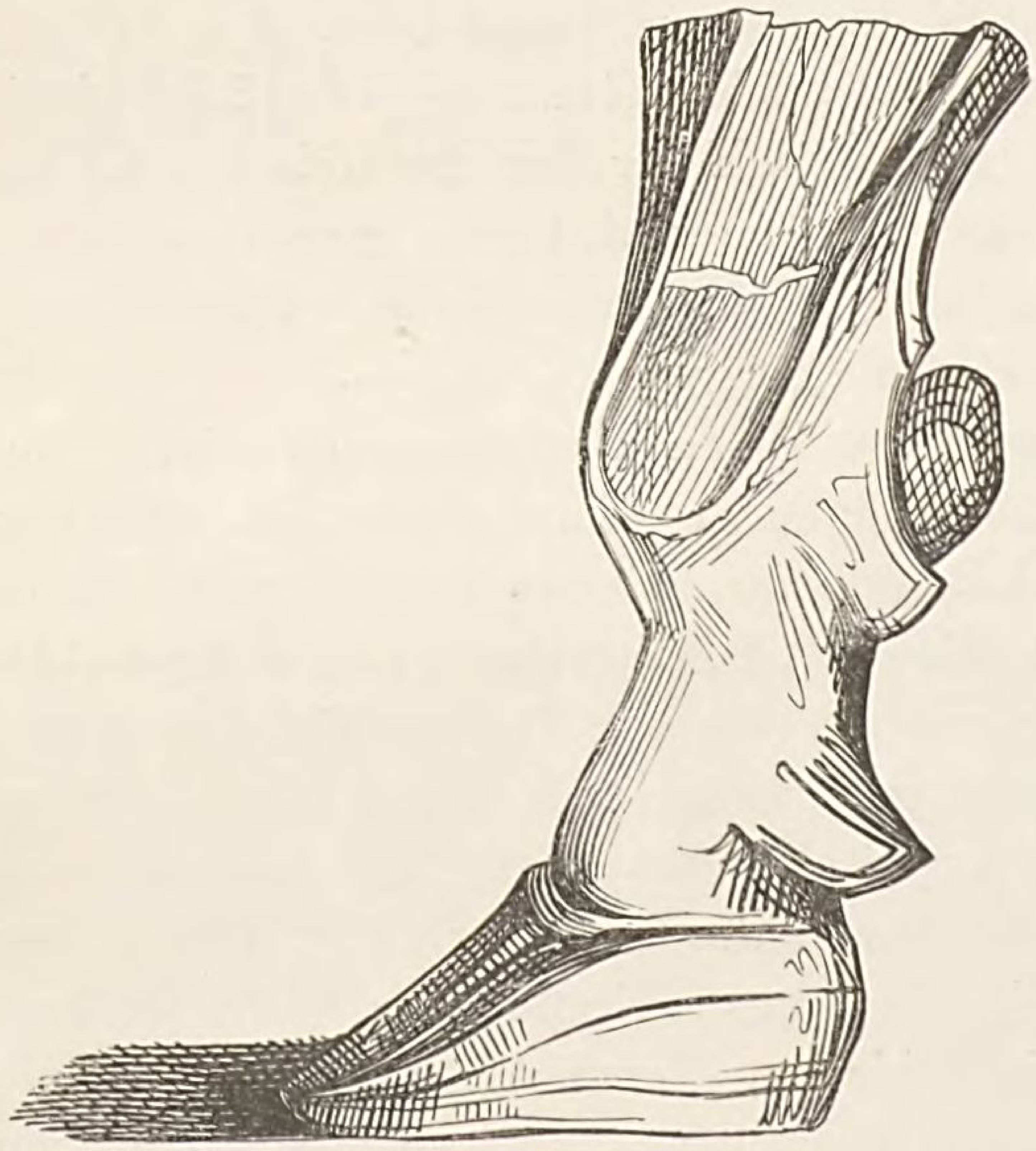
Wahrscheinlich geben die mit wirklichen Gewändern festlich bekleideten Holzidole (*δαίδαλα, ξόανα*) das älteste Motiv der statuarischen Kunst, die sich nach diesem Vorbilde [1] vielleicht am frühsten in monumentaler Weise an Bronzebildern bekundet. Die ursprünglichste Bronzestatue besteht aus einem mit Metallblech umkleideten Kerne. — Die Technik, die dabei in Anwendung kommt, heisst Empaistik (*ἐμπαιστικὴ τέχνη*), Inkrustationsarbeit, Plattirarbeit. (Doublure, placage.) Die frühesten Kolossalstatuen der Assyrier und Babylonier, wie sie uns Herodot, Diodor und Strabo beschreiben, waren dieser Art, „inwendig nichts denn Laimen (oder Holz) und auswendig ehern“, wie der Bel zu Babel. [2] Ganz so sind auch verschiedene Stücke getriebener Arbeit aus Ninive, Stierfüsse und andere Fragmente alt-assyrischer Empaistik, die das brittische Museum durch Austin Layard erworben hat. Inwendig Holz, Lehm oder eine bituminöse Masse, auswendig ein dünner Erzüberzug. [3] Als Weiterbildung dieser Technik kann die hohle getriebene Arbeit gelten, die die Alten Sphyrelaton nannten, ouvrage au repoussé, und so tritt sie uns an den frühesten Bronzebildwerken der Hellenen entgegen. Alle im Homer erwähnten Metallarbeiten, alle jene für das hohe griechische Alterthum charakteristischen Kolosse aus Erz, von denen wir Kunde haben, waren getrieben, hohl und aus Stücken zusammengeniethet. Erst später wurde

[1] Also auch hier dasselbe Grundmotiv als Ausgang: die Bekleidung im eigentlichen Sinne des Ausdrucks.

[2] Vom Bel zu Babel Vers 6.

[3] Vide Homer Odyss. III. 425—26, wo Nestor den Goldtreiber Laërtes beauftragt, die Hörner des Opferstiers mit Goldblech zu überziehen. Vergl. Jupiter Olympien, S. 160. Der bituminöse Kern war auch den Toreuten der Renaissance der nachgiebige Grund, worauf sie ihre getriebene Arbeit hämmerten. Benvenuto Cellini beschreibt dieses Verfahren in seiner Abhandlung über Goldschmiedekunst.

das Löthen erfunden oder vielmehr, wie die meisten anderen Erfindungen in den Künsten der Griechen, den Völkern älterer Kultur abgeborgt und auf Statuen angewandt. Pausanias beschreibt das mit Nägeln zusammengeniethete Bild des Zeus Hypatos auf der Burg von Sparta aus getriebenem Metall und hält dieses Werk des Klearchos von Rhegium für die älteste (hellenische) Bronzestatue.[1] Viel früher gab es in ähnlicher Weise ausgeführte Werke in Mesopotamien und Aegypten, wie vorhandene Bruchstücke beweisen. Diese technische Branche der Bildnerei hiess allgemein bei den Griechen Toreutik.



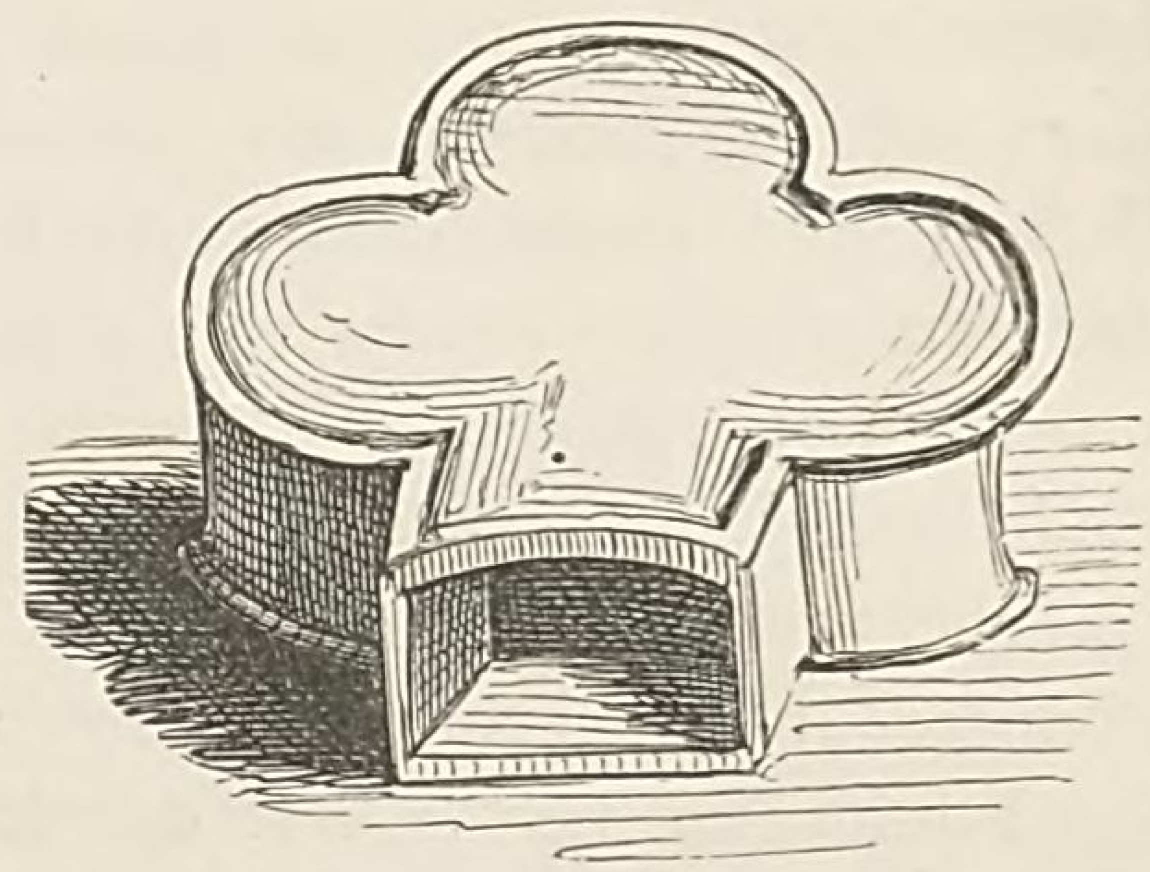
Die hierauf folgende Technik ist der Erzguss, aber dieser tritt zuerst ganz in der Weise der empaistischen Arbeit auf, nämlich als dünne Erzkruste, die um einen Kern von Eisen herumgegossen ist. Höchst merkwürdige Proben dieser Art befinden sich gleichfalls unter den assyrischen Alterthümern des brittischen Museums.[2] Hernach erst verfiel man darauf, statt des eisernen Kerns einen solchen zu nehmen, der sich in kleinen Stücken herausschaffen liess, wenn der Guss fertig war, und diese Methode verhielt sich zur älteren gerade so wie das Sphyrelaton zu der Empaistik. Die ältesten hellenischen Hohlgüsse sind noch sehr dick von Metall; auch hiervon enthält das brittische Museum ein herrliches Beispiel in einem Heroenkopfe von schönstem archaischem Stile, dessen Bronzewände

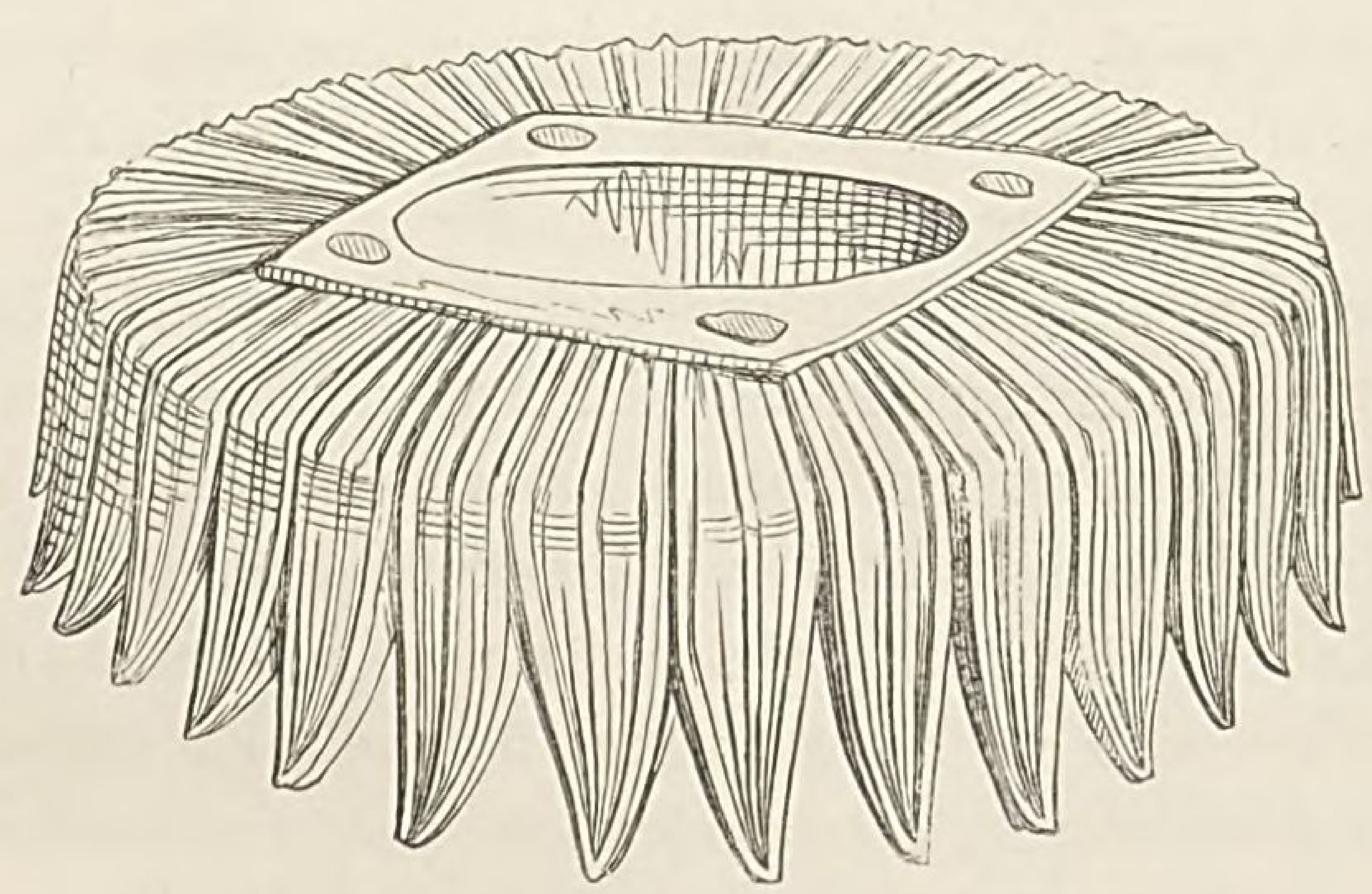
[1] Pausanias III. 17. Quatremère de Q. Le Jupiter Olymp. S. 156.

[2] Siehe beistehende Abbildung eines daselbst befindlichen mit Bronzeguss überzogenen eisernen Kuhfusses, nach eigener Skizze. Die andern beiden Stücke sind eben daher. Nämlich eine Kleeblattbekrönung, Empaistik auf einem Kerne von Holz oder Mastix, der verschwunden ist, und ein getriebenes Stück eines assyrischen Säulenkapitäls.

wenigstens einen Zoll dick sind. Die Aegypter waren schon in ältester Zeit in der Kunst des Giessens viel weiter vorgeschritten.

Schon früher als zu der Zeit der hellenischen höchsten Kunstblüthe kam neben dem Metallguss die Marmorbildnerei und die chryselephantine Kolossalbildnerei in Aufnahme, letztere ein offenbares Wiedererneuern und Verklären der urältesten Technik, nämlich der eingelegten Holzarbeit und der Empaistik. Aber auch das Marmorbildwerk der Hellenen sowie die Steinskulptur der Aegypter trägt noch Züge von der alten Hohlkörper- und Bekleidungstechnik und durch diese Stilverwandtschaft erklärt sich manches Eigenthümliche, was der antiken Steinbildnerei angehört. Wir verstehen sie erst recht, wenn wir ihre Descendenz durch alle Grade bis zum Urtypus verfolgen. Wir überzeugen uns dann auch, dass sie den weissen Stein nicht nackt zeigen konnte, sondern dass sie nach irgend einem Systeme polychrom erscheinen musste. Dasselbe gilt von den Bronzestatuen.





Wie ist es aber mit der eigentlichen Plastik, das heisst mit der Kunst aus Thon zu bilden, blieb sie ganz ohne Einfluss auf den Stil der hellenischen statuarischen Kunst? Diess würde der Ansicht des Pasiteles widersprechen, der die Plastik die Mutter der statuarischen Kunst, der Skulptur und der Cälatur nannte und der, seiner Zeit (im Jahre Roms 662) in allen diesen Prozessen der erste, nichts ohne Thonmodelle unternahm.[1]

[1] Plinius XXXV, 12.

In der That war die statuarische Plastik eine uralte gräko-italische Ueberlieferung, in welcher die Hetrusker excellirten, durch welche das alte Rom geschmückt war, die in Athen und Korinth seit ältesten Zeiten blühte; dennoch steht fest, dass sie mehr von der Toreutik annahm, als die gesammte hohe statuarische Kunst von ihr; denn alle plastischen Werke des Alterthums sind nach dem uralt asiatischen Inkrustirungsverfahren mit Stuck und Farben überzogen,[1] wovon sie den Kern bilden, ganz so wie bei den ältesten empaistischen Werken der Metallmantel einen Kern von Holz oder ungebranntem Thone umgibt; dagegen wissen wir nur von einem indirekten Einflusse, den die Plastik auf die hohe statuarische Kunst in anderen Stoffen übte, indem sie die Modelle lieferte, wonach gearbeitet wurde, und zwar war diess ein Gebrauch, der erst nach der Zeit der grössten Entwicklung hellenischer Bildnerei allgemein wurde, wenn anders den oft unkritischen Nachrichten des Plinius zu trauen ist, der Lysistratus, des Lysippus Schwager, als den ersten nennt, der den Gebrauch der Thonmodelle in Aufnahme gebracht habe. Früher diente das Wachs zu Modellen, die für Statuen in Holz, Stein und dergl. im Kleinen ausgeführt wurden, um darnach in's Grosse zu übertragen. Auf ähnliche Weise mag der Kern der elephantinen Statuen nach kleinen Modellen ausgeführt und sodann mit dünner Wachskruste überzogen worden sein, worauf modellirt wurde und die, in Stücken abgelöst, bei der Bearbeitung des Elfenbeins zum Modell diente.[2] Bei Metallgüssen musste diese Schale von Wachs, nachdem die Form darüber vollendet war, herausgeschmolzen werden.

Dieser flüchtige Ausflug in die Stilgeschichte der Bildnerei, über die bei geeigneten Gelegenheiten Spezielleres zu geben ist, sollte hier, wie vorherbemerkt worden, nur dazu dienen, ein Beispiel des Hindurchführens eines Kunstmotives durch verschiedene Stoffe und Behandlungsweisen hindurch zu gewähren; zugleich lässt er uns auch die Schwierigkeiten erkennen, die sich darbieten, wenn man die Einflüsse, welche eine Technik auf die andere übt, zu bezeichnen und sie nach ihrer wahren Ordnung zu nehmen versucht. Wie wir sehen, ist das Verhalten der Thonbildnerei zu den übrigen Zweigen der statuarischen Kunst der Alten durchaus problematisch, und der Rang, den sie unter ihnen in stilgeschichtlicher Beziehung einnimmt, nichts weniger als sicher gestellt.

[1] Siehe unter Indien §. 36.

[2] Quatremère de Quincy will das Modell der chryselephantinen Kolosse vorher fertig haben (Jupiter Olympien, S. 397). Ich aber halte die andere Methode für leichter und natürlicher. Die Nachrichten der Alten lassen darüber im Dunkeln.

Noch viel schwieriger sind ähnliche Untersuchungen, wie die hier nur angedeuteten, auf dem Gebiet der Architektur, die durch eine bedeutend grössere Menge von stofflichen Metamorphosen hindurch ging, als dieses bei der Bildnerei der Fall ist. Doch zeigt sich im Allgemeinen der Entwicklungsgang der Technik in der Baukunst sehr ähnlich mit der der Bildnerei, was nicht auffallen darf, da beide innigst mit einander verknüpft sind und einander gegenseitig bedingen.

Lassen wir nun einzelne Erscheinungen der Baugeschichte, oder vielmehr der allgemeinen Kulturgeschichte der Menschheit, die auf unsern Gegenstand Bezug haben, für sich sprechen, um zu sehen, welche Aufschlüsse sie uns über manche noch keineswegs gelöste Fragen in der allgemeinen Kunstgeschichte der Alten gewähren. In ihrer Reihenfolge, wie ich sie vorführe, musste die Ursprünglichkeit der Zustände, aus der sie hervorgingen, nicht aber das wirkliche historische Alter der Nachrichten und Monumente, durch die wir sie kennen, massgebend sein, so dass z. B. das uralte Aegypten, dessen Monumente ohne Zweifel das früheste erhaltene Menschenwerk sind, die Reihe der Betrachtungen keineswegs eröffnet, sondern ein ziemlich spätes Mittelglied in ihr bildet.

§. 64.

Neuseeland und Polynesien.

Die grosse Londoner Industrieausstellung im Jahre 1851 gab über die uns beschäftigende Frage gar manchen Stoff zu Betrachtungen. Dazu gehörten besonders die textilen Produkte der wilden und zahmen Völker nicht-europäischer Kultur und ihr naher Zusammenhang mit den häuslichen und baulichen Einrichtungen dieser Völker.

Die Künste des Webens mit den dazu gehörigen Künsten des Färbens und Ornamentirens waren dort von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer äussersten Verfeinerung vertreten, und man hatte Gelegenheit wahrzunehmen, wie diese Künste bei fast allen diesen Völkern zuerst sehr rasche Fortschritte gemacht hatten und darauf vielleicht für Jahrtausende stille standen. Dabei glaubt man zu erkennen, wie dieser Stillstand in den Fortschritten der technischen Künste mit einer Verknöcherung der Civilisation zu einer bestimmten Form zusammengefallen sein musste, die zuweilen in einer Art von Architektur und monumentaler Kunst ihren Ausdruck fand; letztere entspricht dann dem Standpunkte der technischen Künste und unter ihnen besonders der Mutterkunst, der Textrin, zu der

Zeit, wie dieser Moment in dem Völkerleben eintrat, und gibt ihn in ihrer symbolischen Formensprache wieder.

Dieser Punkt des Stillstandes ist bei dem einen Volke früher, bei dem andern später, d. h. bei vorgerückterer industrieller Bildung, eingetreten, bei allen aber zeigt sich dieselbe Abhängigkeit aller bildenden Künste von der Textrin.

Unter den Erscheinungen, die darauf hindeuteten, war mir keine so auffallend wie das Bauwesen der Neuseeländer, das sich wirklich zu einer Art von monumentaler Kunst erhoben hat, dessen Basis und materieller Hintergrund das ursprüngliche Zaungeflecht in seinem reinsten und ungemischtesten Wesen ist. Die Baukunst übernahm dieses Motiv hier so unmittelbar aus den Händen der Natur, wie dieses bei keinem andern Volke sich nachweisen lässt.

Das Zaungeflecht als Befestigung und Umfriedigung der Dörfer (Pah's) bildet bei den kriegerischen Neuseeländern das Grundmotiv aller baulichen Einrichtungen. Solche nach allen Regeln der Befestigung auf steilen Hügeln angelegte Gehege sind mit einem breiten und tiefen Graben umgeben; der Zaun, der hinter demselben als Brustwehr dient, ist mit Ausfallsthoren versehen, wozu man nur auf Irrgängen gelangt, auf denen der Gegner nothwendig sich den Geschossen der Vertheidiger blossstellen muss.

Im Inneren des Geheges sind kleinere Gehege, die wieder nach denselben Grundsätzen angelegt sind und als Forts innerhalb der Hauptmauer sich selbstständig halten können. Nach demselben Prinzip ist zuletzt das einzelne Familienhaus befestigt, immer so, dass die Seiten der Umfriedigungen und ihre Zugänge flankirt und bestrichen werden können. Der Zaun selbst besteht aus starken eingerammten Pfählen, zwischen denen Zweige eingeflochten sind, die Pfähle aber sind an gewissen Stellen der Zaunwand, besonders an den Eingangsthoren, mit buntgemalten Schnitzwerken verziert und zu diesem Zwecke überragen sie die Reihe der Nachbarpfähle. Die Skulptur ist hier aus dem Pfahlschnitzwerke hervorgegangen. Die Pfahlköpfe sind durch fratzenhafte Menschenköpfe symbolisirt, deren Typus wohl ohne Zweifel die wirklichen Köpfe erlegter oder geopferter und gefressener Feinde waren. Dazu tritt eine bunte Polychromie, eine Nachahmung der Ornamente, die sich die Neuseeländer mit vieler Kunst auf die Haut tättowiren, in der That nichts weiter als eine Tättowirung der dargestellten knorrigen Popanze.

Am künstlichsten sind die eigentlichen Wohnhäuser in dem Innern

dieser Gehege mit Holzschnitzwerk verziert, wobei das Hauptornament die am Giebel sich überkreuzenden Dachfetten bilden, die, ähnlich wie an den niedersächsischen Bauernhäusern, über den Firsten des Daches hinausragen und wieder mit tättowirten Popanzen endigen. Ausserdem bezeichnet Schnitzwerk und Polychromie nach dem Prinzipe der Tättowirung auch andere Hauptbestandtheile des Hauses, z. B. die Thürpfosten, und bilden diese Elemente der Verzierung einen, nach Umständen sparsamer oder reicher vertheilten, inneren und äusseren Schmuck desselben.

Die Bilder sind auch zuweilen selbst Produkte der textilen Kunst. Sie haben in Oweihi die Form der Brustbilder, die „aus einer Art dün„nen biegsamen Holzes sammt dem Halse, Kopf, Nase, Mund und Ohren „geflochten sind.“ [1]

Das Flechtwerk und selbst die Weberei hat bei diesen merkwürdigen kulturfähigen Bewohnern der Südseeinseln von weisser Race, die ein erobernder Stamm sind, zwar weitere Fortschritte gemacht, doch ohne später auf die Architektur einzuwirken, die offenbar schon vorher in formaler Beziehung vollständig geregelt und arretirt war.

Die Ausbildung und vielfältige Anwendung des Schnitzwerks in Holz bei diesen Völkern ist um so merkwürdiger, als sie den Gebrauch des Metalls vor der Zeit der europäischen Ansiedelungen nicht kannten. Der Geschmack, den sie dabei zeigen, so lange sie im reinen Ornamente verbleiben und keine kalligraphische konventionelle imagines hominum et animalium darstellen, ist originell und reich, oft geschmackvoll, erinnert aber mehr an Rococostil als an den Ursprung der Kunst. Ich habe schon früher die Hypothesen erwähnt, zu welchen diese Erscheinungen Anlass geben.

Die Morais, zugleich Grabmäler, Opferplätze und Tempel, sind auf ähnliche Weise mit verziertem Pfahl- und Zaunwerke geschmückt. —

Die Töpferei ist dafür bei diesen Völkern sehr wenig fortgeschritten, kaum dass sie das Brennen der Thonwaare kennen und üben. —

Die Modelle neuseeländischer Pahs, einige Schnitzwerke und die lithographirte Darstellung eines solchen Pahs oder neuseeländischen Dorfes, neben einigen derartige Zustände gebenden Originalzeichnungen, die auf der Londoner Exposition von 1851 ausgestellt waren, hatten für die Architekten nicht geringes Interesse. [2]

[1] Klemm's Kulturgesch. der Menschheit, der die dahin bezüglichen Schriften und Reisebeschreibungen anführt.

[2] Als Eigenthümer dieser Lithographie und der Zeichnungen, die wahrscheinlich auch später lithographirt worden sind, wurde P. G. Moore, 30 Arundel-Street, Strand, London genannt, bei dem sie wohl auch zu erfragen sind.

Der Boden der neuen Welt, vorzüglich der Kontinent von Amerika, böte noch manchen sehr interessanten Beitrag zu dem uns hier beschäftigenden Gegenstande, wäre nicht dasjenige, was in dieser Beziehung die alte Welt bietet und unsere Verhältnisse näher angeht, ohnediess schon zu reichhaltig, um ihm nur halbweg genügende Rechnung tragen zu können.

§. 65.

China.

Kein anderes Land als China kann sich rühmen, eine beurkundete Geschichte bis über die Sündfluth hinaus zu besitzen und seine der Zeit angehörigen niedergeschriebenen historischen Annalen mit dem Jahre 2698 vor Christi Geburt zu beginnen, in welcher fern liegenden Zeit schon die runde, an den Polen abgeplattete Form der Erde, das copernikanische Planetensystem, die Eigenschaft der Magnetnadel bekannt, der Metallguss höchst vervollkommnet war, die Seidenzucht mit allen Raffinerien des Webstuhls geübt wurde, die Töpferei die feinsten Produkte lieferte, mit einem Worte die meisten Erfindungen, welche der höchsten Civilisation angehören, schon gemacht waren. Wir hören von den grossartigsten Wasserbauten, welche zur Wiedergewinnung und ferneren Sicherstellung des überschwemmten Landes in so früher Zeit unter dem Kaiser Chun durch Ju, seinen Minister und Nachfolger, ausgeführt wurden.

Die Kaiser Jao, Chun und Ju sind die grossen Gesetzgeber und Vorbilder Chinas. Unaufhörlich wiesen die Philosophen des Landes auf die goldenen Zeiten und die Tugenden dieser Monarchen hin. Jede Wiedergeburt des chinesischen Volkslebens bezieht sich auf die Wiederherstellung der goldenen Zeit der Dynastie Hia. In der That hat die Geschichte Grösseres nicht aufzuweisen, als was diese drei Begründer des chinesischen Staats in drei Menschenaltern vollendeten.

Aber die Natur lässt sich nicht ungestraft zwingen! Durch das Ausserordentliche der Umstände und das Genie dieser grossen Staatengründer wurde der chinesische Volksorganismus in seiner frühesten Jugend einer Treibhauspflege ausgesetzt und partiell zu früher Reife gefördert, während andere Elemente der Civilisation stehen blieben. Ein früher Verfall rief die antiquarisch-politische Partei in's Leben, welche während fünfundvierzig Jahrhunderten, bis zu heute nämlich, mit kurzen Intervallen das chinesische Reich beherrschte. Durch sie sollte der alte Zustand

des goldenen Zeitalters der Hia für immer befestigt werden, in der That aber wurde durch sie dem Volke die Kraft des geistigen Wachsens und Zeugens benommen. So blieben Kastratenzüge, welche spukhaft jugendlich durch Runzeln blicken, das Erbtheil der chinesischen Volksphysiognomie.

Es bleibt einer anderen Stelle dieses Buchs vorbehalten, den allgemeinen Charakter der chinesischen Architektur aus diesen und andern Zuständen des Landes zu entwickeln. Er bildet wie diese ein Gemisch von Raffinirtheit und ursprünglicher Naivetät, und in letzterer Beziehung gebührt ihm diese frühe Stelle in der Reihe der Betrachtungen, die uns hier beschäftigen. Wenn auch in vielen Theilen durch Späteres und Spätestes getrübt und gefälscht, hat sich dennoch hier in China ein uraltes Prinzip des Bauens bis auf den heutigen Tag gleichsam lebendig erhalten (wenn nämlich einem Unorganischen ein metaphorisches Leben geliehen werden darf), das über den materiellen Ursprung mancher Eigenthümlichkeiten selbst der hellenischen Architektur Aufschluss gibt und sie erklärt. So tritt uns hier z. B. eine Technik der Wandbereitung noch thätig funktionirend entgegen, die an den Ueberresten der westasiatischen, ägyptischen und gräko-italischen monumentalen Kunst nur als längst Erstorbenes erscheint, nur fragmentarisch und ausserdem schon in nicht primitiver Weise, sondern transformirt und mit andern Elementen zu Neuem vereint, sich erhielt. Die Elemente der chinesischen Baukunst sind nicht organisch, nicht einmal quasi chemisch verbunden, sondern mechanisch neben einander gestellt, durch keine, das Ganze beherrschende, Idee zusammengehalten; oder vielmehr die Idee, die das Ganze beherrscht, ist eben in der Trennung und selbstständigen Thätigkeit dieser Elemente ausgesprochen.[1]

Die äussere Oberfläche der Mauer ist hier noch materiell ganz geschieden von der Mauer selbst und in der That meistens beweglich. Die Mauer als solche, nämlich als Steinkonstruktion, und tragendes, senkrecht stützendes, statisch fungirendes Element, tritt nur an den oft sehr mächtigen und wesentliche Bestandtheile der chinesischen Baukunst bildenden Terrassen und Unterbauten auf, zu denen auch die Treppenanlagen und Balustraden gehören, welche letztere jedoch gleichsam Uebergangsformen zwischen dem Steinbau der Terrassen und den aus der Tektonik und der Textrin abgeleiteten Bestandtheilen, der, von den Terrassen getragenen, oberen Anlagen bilden.

[1] Darüber das Nähere in dem Artikel China des zweiten Abschnittes dieses Buches.

In letzteren trägt die Mauer nur ihre eigene Last und dient als zwischengespannte Wand zwischen der Holzkonstruktion, welche letztere den technischen Zweck hat, das Dach und den horizontalen oberen Deckenabschluss des Raumes zu stützen.

Die Mauer selbst ist genau genommen nur eine in Ziegeln ausgeführte spanische Wand, ein Tapetengerüst, sie ist so wenig tragendes oder stützendes Glied, soll es so wenig sein, dass sie vielmehr als seitwärts Eingespanntes und vor dem Umfallen gesichertes, Mobiles und von der Last des Daches vollkommen Unabhängiges überall sorgfältigst symbolisirt wird.

Das Gerüst selbst, welches die vertikalen und horizontalen deckenden Raumesabschlüsse hält, ist ein Gemisch von Formen, das eben so sehr der Holzkonstruktion (Tektonik), wie dem Flechtwerk (Textrin), angehört und in dieser letzteren Beziehung wieder lebhaft an die architektonisch behandelten Zaungeflechte der Neuseeländer erinnert.

Das Bekleidungsprinzip macht sich ausserdem an diesen struktiven Theilen des Baus noch auf andere Weise, nämlich durch deckende Ueberzüge des hölzernen Kernes, geltend.

Die inneren Abtheilungen der häuslichen Einrichtung sind beweglich, meistens wirkliche an der Wand herabhängende Teppiche, oder durchaus Gitterwerk oder hölzerne mit Scharnieren aneinander befestigte Tafeln, die beliebig aufgestellt werden können, oder endlich feste Scherwände, die aber den Charakter dieser Teppiche und spanischen Wände kund geben.

Die gemalten und skulptirten Ornamente sind durchgängig aus denselben struktiven Elementen hervorgegangen, die sich so klar an dem baulichen Ganzen scheiden. Nachahmung von Stoffen, lackirte Täfelung, Bambusgeflecht, knorriges zu phantastischen Gebilden umgeformtes Pfahl- und Astwerk.

Diess der allgemeine Charakter der chinesischen Baukunst, soweit er aus der Konstruktion und technischen Ausführung hervortritt. Doch sind die Wahrnehmungen, die er bietet, für unsern Zweck von so grosser Wichtigkeit, dass es nöthig scheint, wenigstens über einzelne Züge desselben in näheres Detail einzugehen.

Wir wollen desshalb trennen und zuerst den Raumabschluss, dann das tektonische Gerüst, das ihn hält, zuletzt, als das unserm gegenwärtigen Thema fernste, die Substruktion des Baus betrachten. Hierbei bemerke ich, dass die folgenden Details grösstentheils einem schönen handschriftlichen Werke in der Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen der kaiserlichen Bibliothek zu Paris entnommen sind. Dasselbe ist von

einigen gelehrten Jesuiten und Missionären in China unter der Herrschaft Ludwigs des Vierzehnten zusammengetragen und führt den Titel: Essay sur l'architecture des Chinois. Die französischen Jesuiten des XVIII. Jahrhunderts hatten freien Zutritt und genossen grosse Vorrechte in China und ihnen verdanken wir sehr schätzbare und genaue Berichte über dieses Land, welches damals viel besser in Europa gekannt war, als es jetzt ist. Ausser dem genannten Werke enthält die Bibliothek zu Paris noch andere prachtvolle Sammlungen von architektonischen Handzeichnungen, zum grössten Theile in den lebhaftesten Farben und mit Vergoldungen schön ausgeführt, sowohl altchinesische als solche, die auf Veranlassung der Missionäre von chinesischen Künstlern für erstere gemacht wurden. — Einige andere Notizen habe ich dem interessanten Werke des Sir William Chambers entnommen, des einzigen Architekten, der meines Wissens China im Interesse seiner Kunst bereiste und beschrieb.[1]

1. Raumabschluss.

Das ursprüngliche Motiv für Raumabschluss, die Hecke, das Zweiggeflecht, ist in China zu raffinirtester Vollendung ausgebildet worden. Die Unnatur ausschweifendster Ornamentik zeigte sich schon auf den ältesten Denkmälern der Chinesen, den berühmten Bronzevasen aus den Zeiten der zweiten Dynastie (1766 bis 1122 vor Christus), gleichsam unmittelbar auf diesen rohen Naturstock geimpft, jedoch so, dass letzterer durch die Verkehrtheiten baroker Willkür gleichsam als der Haltung gebende Strameigrund hindurchblickt. Man sieht, das Gitterwerk bildet die Basis der chinesischen Ornamentik, und zwar hier eine ursprüngliche unmittelbar von der Wirklichkeit entnommene Basis; denn die Vorbilder dieser ornamentalen Form (der wir überall wieder begegnen werden, aber schon zum Theil in einer Anwendung, die sich des Ursprungs derselben nicht mehr bewusst ist) stehen noch heute wie vor fünftausend Jahren hier vor aller Welt Augen; in den Bambusgittern nämlich, welche in keinem chinesischen Bauwerke fehlen und in unendlicher Mannigfaltigkeit des

[1] Sir William Chambers Travels etc. Desselben Designs on Chinese building, furniture, dresses etc. Fol. London. Eine Bibliographie über China, in welcher jedoch obige handschriftliche Werke nicht genannt sind, findet man am Ende der Chine moderne ou déscription historique géographique et littéraire de ce vaste Empire par M. G. Pauthier et M. Bazin. Paris 1853. Formant partie de l'Univers pittoresque.

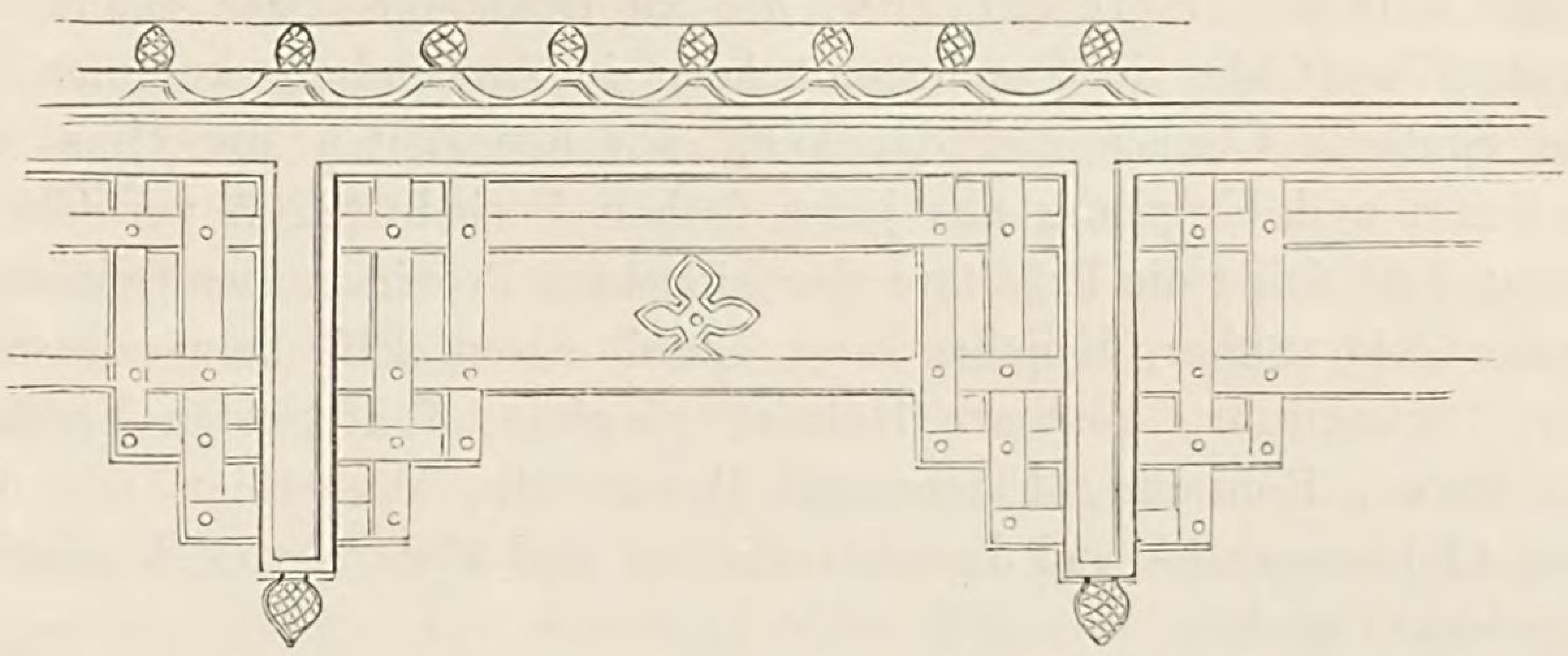
Musters, bald mit dichterem bald mit durchbrochnerem Flechtwerke, die Räume vergittern und abschliessen, als niedrige Brüstungsschranken die Terrassenmauern umgeben, an den Treppen hinauflaufen oder als niedrige Lambris zwischen den Säulen der Pavillons und an den Wänden derselben fortziehen.

Der Charakter dieser Gitterwerke ist, wie gesagt, äusserst mannigfaltig, jedoch lassen sie sich füglich in drei Klassen theilen, nämlich eigentliches feines Bambusgitterwerk, das mehr der Textrin als der Tektonik sich anschliesst; aus stärkeren Latten geschickt zusammengefügtes Schrankenwerk, welches nach der entgegengesetzten Seite hin Extrem und gleichsam den Uebergang zur Zimmerei bildet, auch ganz nach den Prinzipien der Zimmerkunst, jedoch unter strenger Beobachtung des Grundmotives und mit Rücksicht auf ornamentale Benützung der Konstruktion, ausgeführt ist. Dazwischen ein Mittelglied, das sich von beiden Extremen ungefähr gleich weit entfernt hält. Jenes erste feinere Gitterwerk dient vorzüglich zur Bekleidung des unteren Theiles der inneren Wände und besteht dort meistens aus wirklichem Bambusgeflecht, das entweder in seiner natürlich-goldgelben Farbe bleibt, oder buntfarbig lackirt und vergoldet wird. Ausserdem vertritt es die Stelle der Thüren und der Fenstergerüste, bei welchen letzteren dann nicht selten die Durchbrechungen mit durchsichtigen Muscheln oder auch mit buntem Glase, das dort schon in dem dritten Jahrtausende vor Christus zu Fensterscheiben benützt worden sein soll, oder auch mit Papier verschlossen werden. In vielen Fällen ist der friesartige freie Zwischenraum zwischen der Decke und dem oberen Abschlusse der Wand, von dem noch später die Rede sein wird, nach seiner ganzen Breite mit Lattenwerk verschlossen, das somit einen wesentlichen Theil der dekorativen Ausstattung des Inneren der Häuser bildet. Bei mehr monumentalen und solideren Gebäuden ist dasselbe nicht selten in vergoldetem Metalle, in edlen eingelegten Hölzern oder in Alabaster ausgeführt.

Die letztgenannte mittelstarke Sorte kommt besonders bei Gartenpavillons und sonstigen luftigen Gebäuden als äusserer Abschluss der Räumlichkeit in Anwendung. Zwischen die Säulen gespannt und auf das Brüstungsgehege gestützt, bildet es in seinem zierlich abwechselnden Gemuster, wobei eine anmuthige Willkür sich innerhalb geometrischer Grundformen bewegt, die die zu grosse Monotonie und Strenge der letzteren bricht, in matter Vergoldung, mit den purpurnen Säulen, die es halten und dem blitzend grünen Glasurziegeldache über ihm, mit dem weissschimmernden Marmorunterbau und endlich mit dem Azur des

Himmels, der durchblickt und in welchem der leichte Bau gleichsam schwimmt, ein überaus reiches polychromes Ganzes.[1]

Diese Gattung ist nicht mehr eigentliches Flechtwerk, sondern aus Holz sorgfältigst zusammengefügt, nach einem Systeme des Verzapfens und Verschränkens der Holzstücke in einander, das man in manchen ornamentalen Formen der Griechen wieder erkennt.



Beispiel chinesischen Gitterwerks.

Die stärkste Art gehört schon ganz der Holzkonstruktion an und vermählt sich zugleich in dem Geländer mit dem Unterbau, in welcher Verbindung wir ihr wieder begegnen werden.

Den Uebergang zu dem eigentlichen Gewebe bilden dann noch die zierlich gemusterten Matten, womit die Fussböden bedeckt sind und die als Thür- und Fenstervorhänge das Innere des Hauses kühl erhalten und abscheiden.

Nächst diesen kommt nun die eigentliche Draperie in Betracht, die als frei hängende Scheidung der inneren Räume so wie als Vorhang der Thüren und Fenster in China und in allen asiatischen Ländern noch immer wie vor Urzeiten wesentliche Theile der räumlichen Einrichtung sind.

Die Vortrefflichkeit der chinesischen Stoffe aus Seide und Goldfäden, ihr bunter Reichthum an Mustern und Farben ist von Alters berühmt, die Erfindung des Seidengewebes das uralte Verdienst der Chinesen.

Wie bei den Völkern des Alterthums babylonische Teppiche be-

[1] Mehrere derartige kaiserliche Pavillons sind in glänzender Farbenpracht in der oben citirten Sammlung von Originalzeichnungen zu Paris enthalten, die eine sehr günstige Wirkung machen.

rühmt und gesucht waren, so wurden in den letzten Jahrhunderten chinesische und japanische Stoffe Gegenstände des königlichen Aufwandes. Unsere Väter zeigten hierin einen solideren Geschmack, als wir in der übermässigen Anwendung der papiernen Tapeten, die wir denselben erfinderischen Chinesen verdanken.

Dem Stile nach ursprünglicher als jene gewirkten und reich gemusterten Damaste und Brokate und für unsere Frage von höchstem Interesse sind die Stickereien, die zu Bekleidung der Wände oder gewisser Wandfelder in Prachtgemächern in Anwendung kommen. Die älteste Statistik Chinas und der Welt aus den Zeiten der Hias, deren Autenticität und Ursprung aus jener frühen Periode (2205 vor Christus) verbürgt ist,[1] führt die Produkte der einzelnen Provinzen des Reiches auf, worunter Gold, Silber, Kupfer, Zinn, Stahl, Eisen, Elfenbein, edle Steine, Perlen, Perlemutter, kostbare Hölzer, Firnisse, fünf Sorten Erdfarben, Felle, Pelze, Rohseide, Flachs und Baumwolle, Webereien aus diesen Stoffen, Goldschmieds- und Juwelierarbeiten und Federn von Berghühnern und andern Vögeln.

Die Stoffe sind sämmtlich als einfarbig bezeichnet, rothe, schwarze und weisse Seidenstoffe aus Ser, schwarze und rothe aus der Provinz King; man kannte damals also noch nicht die Buntwirkerei; dagegen deuten die häufig genannten Federn deutlich auf ihren Gebrauch hin, nämlich zu Stickereien. Die Plattstickerei, die Lieblingsarbeit der Chinesinnen noch heutigen Tages, war damals noch opus plumarium im strengen Sinne des Wortes. Die Stickerei vertrat die Stelle der Malerei und war älter als diese, wenn man mehr als einfachen Anstrich, eine Art Komposition in Farben auf Flächen ausgeführt unter diesem Ausdrucke versteht. Diess ist so gewiss wie, dass Holzgetäfel und Papiertapete an Wänden späteren Ursprungs sind als Draperie und gewebte Wandbekleidung.

Die älteste chinesische Buntstickerei war also Plattstich, auf dem Grund farbiger Stoffe mit Federn ausgeführt. Das Charakteristische dieser Federstickerei nun ist die flache Erhabenheit des Dessins über der Fläche des Stoffs, eine Art polychromes Basrelief, das sie hervorbringt. —

Diesen Stil behielt man in China nicht nur bei, wie man sich statt

[1] In den Reichsannalen, Chu-king genannt, gesammelt von Confucius gegen das Ende des VI. Jahrhunderts vor Christus. Vergl. M. G. Pauthier, Chine ou déscription historique, géographique et littéraire de ce vaste Empire etc. Paris 1844. Pag. 47.

der Federn künstlicher gefärbter Fäden bediente, um zu sticken, man bildete ihn noch mehr aus, und zwar bis zu einem Grade, dass die gestickten Gegenstände wirkliche erhabene Arbeit wurden und eine ziemlich ausgebildete Modellirung mit berechneter Wirkung der Licht- und Schattenparthieen daraus hervorging. Auf diese Weise werden noch immer lebensgrosse Figuren im entschiedenen Reliefstil, ja ganze Friese und zusammenhängende Kompositionen, mit der Nadel und in schönfarbigen Seidenfäden ausgeführt. Proben dieser Kunst sah ich im Jahre 1851 in der Ausstellung zu London, die mich in Stil und Behandlung so lebhaft an die bekannten ninivitischen Flachreliefs erinnerten, dass ich seit dem in diesen nichts anderes mehr erkennen konnte als eben in den Alabaster übersetzte Teppichstickerei der alten Assyrier, und zwar Reliefstickerei gleich jenen dem Datum nach modernen, dem Stile nach fast antediluvianischen chinesischen Tapeten.[1]

Es ist zugleich noch hervorzuheben, dass dieser unzweifelhaft in der Stickerei wurzelnde Stil sich in dem in Rede stehenden Lande auch auf andere Fächer der Kunstindustrie übertrug und in der That ein wesentliches Moment der gesammten ostasiatischen Kunsttechnik geworden ist, das sich auf die verschiedenste Weise manifestirt. Die Lackmalerei und besonders auch die Porzellanmalerei Japans und Chinas, desgleichen die Emailmalerei jener Länder beruht auf der gleichen Methode, eine Art Malerei en relief, worüber in dem Hauptstücke Keramik unter Porzellan Detaillirteres gesagt werden wird.

Merkwürdig, dass neben diesem das eigentliche Relief in grösserer monumentaler Anwendung eigentlich gar nirgend hervortritt, dass es nur in kleinerem Schnitzwerk, in der Töpferei und in der Metallarbeit eine Stelle einnimmt und hier, wie es scheint, aus einer anderen Wurzel hervorging.

Die Stuckaturarbeit, die in Indien, wie wir sehen werden, als ein so wichtiges Uebergangsglied zur monumentalen Steinskulptur auftritt, scheint in China nicht eben stark in Gebrauch zu sein; was sich aus der einmal gesetzlichen leichten Bauweise erklären lässt.

[1] Das angeführte Stück chinesischer Stickerei war von dem board of Trade unter folgenden Worten ausgestellt: Basrelief specimen of Chinese Costume „a lady of rank reclining on a Sopha". Es befindet sich jetzt in einem der Zimmer des board. Unter anderen Stickereien sah man auf derselben Ausstellung auch „a feather-painted and embroidered fan"; einen mit Federn gestickten Fächer.

Mauer.

Die Wand in solider Ausführung als Mauer kommt auf viererlei Weise in Betracht, als Umfangsmauer der Höfe, als isolirte Schirmwand vor den Eingängen der Häuser, als Unterbau und endlich als Umschliessungsmauer und Scheidungsmauer der bedeckten Wohnräume.

Bei allen diesen verschiedenen Gattungen kommt der Backstein am häufigsten in Anwendung und zwar als Luftziegel oder gebrannt oder farbig glasirt. Die ersteren beiden haben eine graue Farbe und werden mit Stuck bekleidet. Die glasirten Ziegel kommen nur bei Tempeln und kaiserlichen Anlagen vor. Das Herkommen, welches in China alles beherrscht, sowie wohl auch die Rücksicht auf Trockenheit und Salubrität in einem schnell wechselnden und feuchten Klima, mögen Veranlassung sein, dass man die Ziegel fast ausschliesslich auch da anwendet, wo Ueberfluss an den schönsten Bausteinen ist. Auch die Etikette ist dabei im Spiele, denn nur bei kaiserlichen Palästen und Monumenten kommt der weisse Marmor in Anwendung, aber nur bei den Unterbauten und Umfassungswänden der Höfe, aber nicht als Bekleidung der Wände der eigentlichen Wohnräume.

Das Bindungsmittel ist Mörtel, dessen Bereitung von der unsrigen nicht wesentlich verschieden ist. Die Farben des Stuckbewurfes, der nie fehlt, ausgenommen an den massiven Unterbauten, werden schon dem frischen Mörtel beigemischt und nicht später als Tünche aufgetragen. Wenigstens gilt dieses von den Gründen der buntfarbigen Wände.

Die Umfangsmauern der Höfe sind gesetzmässig nach dem Range des Besitzers in dem dabei angewandten Materiale und in den Verhältnissen und Ausschmückungen verschieden.

Die geringste Sorte wird von Lehm mit Kalk vermischt ausgeführt, sie ist sehr wenig haltbar.

Dann kommen die Luftziegelmauern, die einen grauen Kalkputz bekommen. Man bringt Büschel von Reisstroh zwischen den Fugen an, die aussen heraushangen und dem Putze zum Halt dienen. Wir werden dieselbe noch jetzt übliche Methode an den ältesten Werken der Babylonier und Assyrier wiederfinden.

Die Hofmauern der Fürsten sind aus gebrannten Ziegeln mit einer Plinthe von Hausteinen. Zuweilen ist der Unterbau aus sehr zierlichem opus incertum, aus Basalt oder ähnlichen dunklen Steinarten, gebildet.

Oben sind diese Hofmauern durch Zinnen aus abgestuften Backsteinen bekrönt.

Die Umfangsmauern der kaiserlichen Hofburg sind von Ziegeln, in den mittleren Theilen mit rothem mattpolirtem Putze bedeckt, eine Bedachung von reich geschmückten gelb oder grün glasirten Dachziegeln, mit einer darunter befindlichen einfachen Simsbekrönung, bildet ihren Schutz gegen das Wetter.

Die Form der Dachziegel hat die grösste Verwandtschaft mit der griechischen; nur ist das System der Deckung noch ursprünglicher; die Ziegel sind naiv auf die Schalung aufgenagelt.

Auch Metall- und Steinbedachungen sind nicht selten, letztere besonders in den südlichen Provinzen; doch benützt man nicht unsern Schiefer, sondern Kalkstein, der in grossen Platten bricht. —

Die freistehenden Schirmmauern, Tschao-Pings genannt, sind auf gleiche Weise gegliedert, haben aber stark ausladende Plinthen und gleichen kolossalen Ofenschirmen in solider Ausführung.

Sie werden vor und hinter den Eingängen der Paläste zur Ersparung unnützer Ceremonien einer vorschriftmässigen Etikette für die Vorbeigehenden aufgeführt. Da sie den Rang des Hausbesitzers anzeigen, so steht ihre Form und Verzierungsweise unter dem Einflusse der strengsten Etikette. Die einfachsten bestehen aus ungeputzten Ziegeln. Vor den Thüren der Mandarine sind sie schon reicher bekrönt und weiss geputzt. Durch die mehr oder weniger reichen Malereien auf dem weissen Grunde unterscheiden sich die Wohnungen der verschiedenen Klassen der Reichswürdenträger und kaiserlichen Beamten von einander.

Vor den fürstlichen und kaiserlichen Palästen ist die Farbe der Tschao-Pings roth, mit mehr oder weniger Gold. An ihnen ist die Farbe der glasirten Deckziegel grün mit goldgelben Firsten und Akroterien.

Vor den Miaos oder Ehrentempeln ist die Abdeckung dieser Schirmmauern durchaus goldgelb.

Die Terrassenmauern sind öfters von Quadern und bei kaiserlichen Palästen mit weissem Marmorgetäfel bekleidet, das *hier und zwar nur hier* und an den den Terrassen zugerechneten Balustraden, Treppengeländern etc. angewandt wird und *seine natürliche weisse Farbe behält*.

Die mit den eigentlichen eingedachten Räumen in Verbindung stehenden Mauern sind überall aus Ziegelwerk ausgeführt, das bis auf

die Höhe der Brüstung ohne Bewurf bleibt.[1] Ueber dem Lambris beginnt die Stuckmalerei, die nach dem Stande des Besitzers wechselt. Die meisten Wände sind äusserlich weiss in Füllungen getheilt und mit inkrustirten landschaftlichen Darstellungen oder sonstigem Schmuck.

Die kaiserlichen Häuser haben rothe reich mit Gold geschmückte Wände. Oben haben sie, gleich den Wänden zu Pompeji, eine friesartige Abtheilung, auf welcher durchbrochene Brüstungen oder Gitterwerke gemalt sind, gleich als wäre dieser Theil leer und als stünde die Mauer mit dem Dache in gar keiner Verbindung.

In dem Innern sind diese Mauern mit Tapeten von Damast oder von geringerem Stoffe, bei Bürgersleuten von Papier, bekleidet. Die Oeffnungen dieser Wände sind gross und mannigfaltig gestaltet, oval, kreisrund, polygon u. dergl. Oft fehlt eine ganze Wand. Die Thüren, wo sie Anwendung finden, sind von kostbarem Holze mit zierlichen Füllungen und Durchbrechungen, aber wie alles übrige Holzwerk ohne Rücksicht auf Kostbarkeit des Materials mit den lebhaftesten Farben überzogen.

Aus der ganzen Behandlungsweise der Mauern, in so weit sie unmittelbar bei den Wohnungen oder bedachten Räumen in Anwendung kommen, erkennt man ihre wandelbare und sekundäre Bestimmung. Ihr Grundmotiv sind jene beweglichen und leichten Scherwände aus lackirtem Papiermaché, Stoffen oder Papier, deren Gebrauch wir von den Chinesen entlehnt haben und die noch immer nicht genug von uns benützt werden. Durch sie bekommt eine Einrichtung eine Elasticität, eine Fügbarkeit in den Wechsel der Bedürfnisse, deren Abwesenheit wir so häufig an unseren Stubeneinrichtungen schmerzlich empfinden.

Die Verbindung der Mauern mit dem Säulenwerke des Daches geschieht auf dreierlei Weise.

Die Mauer steht erstens ausserhalb der äussersten Säulenreihe. Diese Anordnung findet bei grösseren Wohnungen, die mehr als ein Zimmer enthalten, statt. Immer aber bleiben die innerlich sichtbar vortretenden Säulen die eigentlichen Stützen des Dachs, die Mauer, wenn auch solid, ist nur raumumschliessend, oft oben der Länge nach offen.

[1] Ich folge hier treu dem handschriftlichen Berichte der Jesuiten der kaiserlichen Bibliothek. Wahrscheinlich ist der untere unbeworfene Mauersockel für Täfelungen reservirt, so dass auch hier die Aehnlichkeit mit dem, was die assyrischen Gemäuer zeigen, hervortritt.

Zweitens steht die Mauer zwischen den äusseren oder inneren Säulen. Dann bildet sie eine Art von Wandsäulenarchitektur, die wir in dem Pseudoperipteros der Griechen wiedererkennen.

Nach der dritten Anordnung steht die Mauer hinter den Säulen; diese Anordnung kommt am häufigsten bei Kiosks und kleinen Pavillons vor.

Es ist natürlich, dass dadurch die verschiedenartigsten Combinationen möglich werden, wenn z. B. ein Theil der Säulen frei steht, andere in Mauern eingeschlossen sind; — man muss einräumen, dass die Chinesen trotz der grossen baupolizeilichen Beschränkungen ihres Bautalentes und der Armuth ihrer Motive ihren Erfindungsgeist in stets abwechselnden und neuen Verbindungen der angedeuteten Art bewähren.

2. Das tektonische Gerüst.

Es würde hier nicht am Orte sein, das struktive Prinzip der chinesischen Baukunst in seiner eigenen Funktion zu entwickeln, so wenig wie das Wesen dieses Stils als Gesammtheit darzustellen, es handelt sich nur hier zu zeigen, wie das Bekleidungsprinzip auch in diesen struktiven Theil eingreift und ihn gleichsam der Tektonik streitig macht.

Das tektonische Gerüst dient zur Stütze und zum Halt der inneren Decke einestheils und des äusseren Daches anderntheils. Beide letztgenannten Theile gehören wieder prinzipiell und dem Stile nach zu den bekleidenden Theilen und zeigen sich auch in China als solche vollständig charakterisirt. Die Decke, der innere Plafond, ist eine sichtbare Balkenlage mit Brettfüllungen, die mehr oder weniger reiche Kassettendecken bilden und oft mit Elfenbein, Ebenholz, Perlemutter und anderen Stoffen ausgelegt, in bürgerlichen Häusern bunt lackirt sind. (Siehe weiter unten die Beschreibung einer Balkendecke nach Chambers.)

Auch das Dach, die eigentliche äussere Bedachung, zeigt sich bei kaiserlichen Bauten, Tempeln und anderen Monumenten als Decke charakterisirt, nämlich durch buntes Muster aus glasirten Ziegeln, sowie zweitens auch durch die Schweifung, die dasselbe nach Art eines Zeltdaches bildet; zugleich aber enthält das Dach mit seinem Gerüst ein Formenelement, das entschieden und ausschliesslich der Tektonik angehört, hier aber wegen des mangelnden Giebels[1] noch durchaus unentwickelt geblieben ist.

[1] Wo er sich zeigt, ist er wenigstens noch nicht zur Kunstform erhoben.

Diesem Systeme als dem Getragenen entspricht ein Untergerüst als Tragendes und Stützendes. Auch dieses Untergerüst ist in China noch kaum zur Kunstform entwickelt und zeigt in den einzelnen Theilen seinen rein technischen Charakter; nur dass daran das ursprüngliche Zaungeflecht, woraus das solidere Säulenbockgerüst hervorging, gleichsam symbolisch und in ornamentaler Weise hier und da noch erscheint, ihm Schmuck und Reichthum ertheilt und zugleich in einem antiquarischen Lande wie China bedeutungsvoll wird, indem es die goldene Urzeit zurückruft, als sich die Menschheit kaum erst aus dem Drachengeschlechte herausentwickelt hatte.[1] Daher auch der Urdrache, das Reichssymbol, und dessen Zähne stets in Verbindung mit diesen Gittergeflechten, die sich zierlich unter dem Tragbalken des Daches von Säule zu Säule fortziehen und zugleich als Spannriegel nützlich sind.[2]

Diesem Spannriegelwerke entsprechend zieht sich unten zwischen den Säulen als Brüstung ein zweites den gleichen Ursprung bekundendes Band hin, wodurch dem einfachen Pfahlsysteme (denn zur Säulenordnung hat es sich nicht entwickeln können) genügende innere Einheit bei angemessener Gliederung, wenn auch in äusserlich realistischer Weise, zu Theil wird.

So entwand sich also auch hier in China das tektonische Element gleichsam aus dem chaotischen Urzopfe und symbolisirte sich als das sich daraus Gestaltende.[3]

Meistens bleiben die Sparrenköpfe frei sichtbar; in anderen Fällen ist der Uebergang vom Dachrande zu dem Spannriegel durch eine Hohlkehle vermittelt, die mit Drachenzähnen gleichsam gespickt ist. Dazu kommt ein eigenthümliches Tragsteinsystem, das sich aus den Säulen astartig entwickelt und beinahe zwingt, in der Säule eine Reminiscenz des Zaunpfahls mit dem abgestutzten Geäste zu erkennen.

Weniger phantastisch, sondern der realistischen Idee der Bekleidung mehr entsprechend, ist die Vermittlung dieses Uebergangs durch lambrequinartig geformte Suffixen, die oft an neueren Werken vorkommt.

Ist somit das Prinzip, das uns hier beschäftigt, in der Struktur des

[1] Die Chinesen sind auch in dem Punkte der Gegensatz aller übrigen Völker, dass nach ihrer Anthropogonie der Mensch aus dem unvollkommnen Drachenzustande sich allmälig vervollkommnete und Mensch ward, während alle übrigen Völker sich mit der Idee einer ursprünglichen Vollkommenheit ihres Geschlechts tragen, die in einem Sündenfalle verloren ging.

[2] Siehe das Nähere über das hier nur Angedeutete in dem Abschnitt Tektonik.

[3] Siehe §. 19 und Einleitung.

Baugerüstes selbst enthalten, so bethätigt es sich noch ausserdem durch die totale Inkrustation, in welche alle Theile der tektonischen Struktur gekleidet sind, obschon hier diese Inkrustation nur in einer reichen Farbendecke besteht. Die Säulen sind meistens mit dem schönsten Purpur bedeckt; dagegen ist der Spannriegel öfters blau mit schwarzen und grünen gemalten Füllungen, auf denen bunte Blumen und Arabesken abwechselnd mit vergoldeten Motiven, Inschriften und dergleichen vorkommen. Aehnlich ist der Dachrahmen; die Sparren oder Dachlatten sind gelb. Die Drachenzähne, die übrigens der alten Zeit angehören, sind golden auf dunklem Grunde. Golden sind auch die knorrigen Antefixen auf den Dächern. Die Technik der Holzmalerei, die hiebei angewandt wird, ist eine Art Lackiren, das in §. 35 beschrieben wurde. Absichtlich wurde dort detaillirter darauf eingegangen, weil manche Prozesse der antiken Malerei damit verwandt sind.

Nur an wenigen kaiserlichen Palastpavillons sind die Säulen aus Marmor; doch niemals an officiellen Gebäuden, bei denen die Vorschrift des Gesetzes hölzerne Säulen will.

Die Substruktion.

Die meistens einstöckigen Pavillons erhalten erst Ansehen und Grösse durch die massiven Terrassenbauten, auf denen sie errichtet sind. Innerhalb dieser Terrassen, die oft mit Sockeln und Gesimsen versehen sind, die den römischen gleichen, finden sich gewölbte Thorwege, die zu anderen Höfen führen. Nur an diesen Terrassen zeigt sich die Konstruktion unbekleidet. Diesem Prinzipe werden wir in der gesammten antiken Baukunst wieder begegnen.

Hier mag noch passende Erwähnung finden, dass die Plattformen, Höfe und inneren Räume der Wohnungen der Vornehmen mit buntfarbigen polirten Marmortafeln belegt und zierlich gemustert sind, obgleich im Gebrauche über diese Marmorfussböden noch reiche Teppiche ausgebreitet werden.

Die sonst im Oriente seit Alters her so allgemeine Sitte des Bekleidens der Wände mit Metallplatten war, wie es scheint, in China niemals üblich. Es war fremdländischer Luxus, den Kublai der Mongolen-Chan einführte, als er seinen Palast in Peking auf diese Weise ausstattete. Marko Polo schreibt darüber: dieser Palast ist der grösste, der jemals gesehen worden. Die Bedachung ist sehr hoch, die Mauern der Säulen und Zimmer sind ganz mit Gold und Silber bedeckt und haben

Abbildungen von Drachen, Vögeln, Pferden und anderen Kreaturen; die Decke selbst zeigt nichts als Gold und Malerei etc. etc.

Ueber die Dekoration der Decken berichtet noch Chambers, dass die Chinesen gleich den gothischen Baumeistern öfter ihr Zimmerwerk des Daches innerlich unbekleidet lassen und dieses, sowie die Stützen, die es tragen, aus kostbaren Hölzern ausführen, indem sie dieselben mitunter mit Ornamenten von eingelegtem Elfenbein, Bronze und Perlemutter verzieren. —

Die lehrreichen Mittheilungen dieses Architekten über die Anlage chinesischer Häuser und ihren allgemeinen Charakter werden uns noch in dem letzten Abschnitte dieses Buchs beschäftigen.

Würden wir phantasmagorisch nach Pompeji zurückversetzt, wie es war vor 1800 Jahren, manches würde uns dort chinesisch vorkommen.

§. 66.

Indien.

Die Ansicht derer, welche in Indien die Wiege der Menschheit und den frühesten Sitz aller Kultur erkennen, die alle Erfindungen von dort ausgehen lassen, streitet nur scheinbar gegen die Thatsache, dass die Architektur dieses Landes den unverkennbaren Charakter eines äusserst zusammengesetzten Mischstiles trägt, der aus den heterogensten Bestandtheilen hervorgegangen ist. Als Mischstil offenbart sich indische Baukunst schon in den ältesten Nachrichten über sie, die im Ramajana und Mahabharata enthalten sind, deren wirkliches Alter zwar, wie es scheint, eben so unbestimmt ist, wie alles was sich auf die Archäologie dieses geheimnissvollen Bodens bezieht, die man aber doch unbedenklich[1] den ältesten Urkunden der menschlichen Gesellschaft zurechnen darf. Schon damals war die indische Kunst durch alle stofflichen Metamorphosen hindurchgegangen und die deutlichsten Erinnerungen an diese Durchgänge hatten sich ihr aufgeprägt, denn weibliche Empfänglichkeit für Aneignung neuer Motive mochte schon damals wie heute hervorragender Charakterzug bei ihr sein. Seitdem liessen vielleicht vier oder fünf Jahrtausende ihre Eindrücke auf demselben weichen Bildstoffe zurück und so entwickelte sich der Stil, der uns an den Hindumonumenten gegenwärtig vor Augen tritt,

[1] Die Schlussredaktion des Mahabharata wird freilich von Weber erst einige Jahrhunderte nach Chr. gesetzt.

deren älteste vorhandene Spuren übrigens nachweislich nicht viel über den Anfang unserer Zeitrechnung hinausreichen. Nach diesem müsste das Erwähnen der Hindubaukunst an dieser Stelle verfrüht erscheinen, liesse es sich nicht bis zur Evidenz nachweisen, dass uns in ihr das raffinirte Ende einer Kunstphasis entgegendämmert, die weit über unseren geschichtlichen Horizont hinausreicht und vielleicht um viele Jahrtausende jenseit der ersten Anfänge und dunklen Erinnerungen unserer jetzigen Civilisation liegt.

Schon die ältesten sanskritischen Bücher vergegenwärtigen uns den Stil der Hindukunst als einen äusserst zusammengesetzten und formenreichen. — Das Holz, der Backstein, die Steinquader, das Metall und vor allem der Stuckmörtel kamen abwechselnd und gemeinschaftlich beim Bauen in Anwendung, und jeder von diesen Stoffen hatte durch seine technischen Sondereigenschaften schon damals den Stil der Kunst auf das Mannigfaltigste beeinflusst und ihm den Charakter der Ueberladenheit ertheilt, der ihn auszeichnet. Die Begleiter Alexanders berichten von einem sehr raffinirten Holzbaue, den sie bei den Völkern des Pentschab vorfanden, der Ziegelbau verbunden mit der Quaderkonstruktion zeigt sich an den Ueberresten der ältesten Stupas und während die Technik in beiden Konstruktionsweisen (des Holz- und Steinbaues) weit vorgeschritten war, sehen wir gleichzeitig den berühmten Grotten- und Monolithenbau noch gar nicht existirend, da uns dieselben Gegenden als unwirthbare Einöden geschildert werden, welche jetzt die Wunder jener Grottenbaukunst und die monolithen Tempel enthalten.

Die ältesten Grottenanlagen, von denen wir Kunde haben und die sich bei Gaya[1] noch erhielten, sind ganz einfache Exkavationen des Felsens oder Erweiterungen natürlicher Höhlen. Sie stammen aus Azoka's Zeit (III. Jahrh. vor Christus) und wo sich an einigen Stellen Skulpturen zeigen, dort sind sie die späteren nach der Vertreibung der Buddhasekte ausgeführten Werke der Braminen, so dass die noch immer von Einzelnen festgehaltene Chimäre von dem Ursprunge der Hindukunst aus dem Grottenbau, an sich und aus Stilgründen unhaltbar, auch historisch widerlegt ist.

Dieser beinahe beseitigten irrigen Ansicht stellt sich neuerdings eine andere zur Seite, wonach die Steinskulptur gleichsam der Ausgangspunkt der indischen Kunst sein soll, die sich aber nicht zuerst an Grotten, sondern an Felsen (Monolithen) oder künstlich aus Quadern

[1] Vergl. Journal of the Asiat. Soc. of Bengale. XVI. p. 275.

zusammengebauten Felsen bethätigte, indem sie sie zu Denkmälern ausmeisselte. [1]

Ein flüchtiger Blick auf diese skulptirten Steinmonumente reicht hin, um sich zu überzeugen, dass jene Wunder des Meissels, trotz der phantastischen Willkür, womit sie hervorgebracht sind, doch in ihren Hauptmotiven alle aus einer Baukunst hervorgingen, die unbedingt vor Entstehung jener Steinmonumente schon als Kunst nach bestimmten Regeln fixirt war. Gilt dieses von den Haupteintheilungen der Massen, so lässt sich zugleich von dem Ornamente derselben nachweisen, dass die Skulpturen zwar reichlicher aber nach denselben Grundsätzen wie bei Monumenten anderer Völker dabei in Anwendung kamen.

Jene Hauptmotive der monolithen Anlagen, von welchen geredet wird, sind so wenig ursprüngliche Conceptionen des Meissels (der sie bloss nachbildend oder umbildend in Stein wiedergab), dass sie vielmehr dem schon zu raffinirter Ausbildung gelangten gemischten Holz- und Ziegelstile angehören.

Die Griechen oder diejenigen, die ihnen vorarbeiteten, übernahmen das Motiv des Holzbaues in der Hütte (σκήνη) gleichsam frisch von der Natur weg, ihre Kunst hub erst mit dem Steintempel an. In dem griechischen Tempelstile ist das Grundmotiv nur für die Gesammtideen von Wichtigkeit, sofern das rohe Werkschema, der einfachste Ausdruck des Konstruktionsprinzipes, das zu befolgen war, in ihm liegt, — aber die Kunstform beginnt sich erst zu bilden mit dem Steinbau. — Anders bei den Hindu; bei ihnen ist die Kunst lange vorher fertig, ehe der Felsenbau ja selbst ehe der Quaderbau geübt wird, welcher letztere keineswegs auf den Monolithenbau folgt, sondern diesen vorbereitet. Die bereits fertige Kunstform hat schon verschiedene Stoffwechsel durchgemacht, ehe sie in monolither Weise sich ausspricht. Beweis selbst für die monolithen Pagoden der Etagenbau, das Pilasterwesen, die Gliederungen in Form verkrüppelter chinesischer Dächer und vieles andere.

Noch deutlicher zeigt sich dieses an vielen Quadermonumenten, wie z. B. an dem ganz im Geiste eines vollständig durchgebildeten Holzbaues ausgeführten Steintempel zu Deo in Behar. [2]

[1] S. Geschichte der Baukunst etc. von Andreas Romberg und F. Steger. Leipzig 1844.

[2] Daniell II. Tab. 6 und 16. Es ist auffallend, dass in der Silpa Sastra der Zimmermann neben dem Architekten die wichtigste Stelle einnimmt, aber des Steinhauers nirgend Erwähnung geschieht.

Ich gehe noch um ein Bedeutendes weiter und erkenne dem Bildhauer nicht einmal das Verdienst zu, jene Umbildung des Holzstiles in den Monolithenstil, wie er nun einmal fertig an jenen Pagoden sich zeigt, unmittelbar hervorgerufen zu haben und der eigentliche Urheber jener charakteristischen Ueberfülle an bildnerischer Ausstattung, die sie auszeichnet, zu sein.

Es ist nämlich der Analogie mit den Anfängen anderer Stile ganz entgegen, dass dieser Reichthum erst von ihm ausgegangen sein sollte, er musste viel früher bestanden haben, ehe er in dem festen Steine schwierige Nachahmung fand. Das stoffliche Medium, das diesen figürlichen und schwülstigen Reichthum begünstigte und entstehen half, musste ein ganz verschiedenes sein, ganz die entgegengesetzten Eigenschaften des Steins haben.

Dieses lehrt uns gleichsam schon der gesunde Menschenverstand, und die Beobachtung bestätigt es bis zur Evidenz.

Das Medium, das ich voraussetzte, ist seit den undenklichsten Zeiten eines der wichtigsten Agentien der indischen, ja überhaupt der orientalischen Baukunst und Bildnerei, ich meine den Stuck. — Und hier stehen wir wieder mitten in unserem Thema über das Bekleidungsprinzip, welches, wie ich behaupte, die gesammte antike Kunst beherrscht.

Ueber das Alter und den Umfang der Sitte, die Gebäudetheile mit Stuck zu bekleiden, geben die sanskritischen Schriften mehrfachen Aufschluss:

In jener Stelle des Ramajana, worauf ich oben hindeutete, in der Beschreibung der Stadt Agodhya, die Manu, der Vater der Menschen, selbst erbaut hat, heisst es: Paläste schmückten sie von ausgezeichneter Arbeit, hoch wie Berge, und schöne Häuser gab es da in Menge, die aus vielen Stockwerken bestanden, das Ganze glänzte wie Indra's Himmel. Ihr Anblick hatte eine bezaubernde Wirkung, die ganze Stadt erhielt durch wechselnde Farbe Lebendigkeit, und regelmässige Laubgänge von süssduftenden Bäumen erfreuten das Auge. Sie war voll von kostbaren Steinen. Ihre Mauern mit bunten Feldern glichen einem Schachbrett u. s. w.[1]

Noch deutlicher weist folgende Stelle aus einem alten indischen

[1] Noch phantastischer und zauberhafter ist in dem Mahabharata das Bild der Wunderstadt Dovaraka die Visvacarma der himmlische Baumeister auf Krischnas Befehl erbaut, welches bei dem Dichter die Kenntniss der Metallinkrustationen, des Mosaiks und der polychromen Stuckbekleidung voraussetzen lässt.

Drama,[1] welches angeblich aus dem II. Jahrh. vor unserer Zeitrechnung stammen soll, auf den häufigen Gebrauch des Putzes selbst bei Prachtbauten hin. Es wird ein Palast von zauberischer Pracht beschrieben: über den Thoren erhebt sich der Bogen von Elfenbein und darüber wehen Flaggen mit wildem Safran gefärbt, deren Fransen im Winde flattern als winkten sie: Tritt ein, tritt ein! die Felder der Thür sind von Gold und Stuck und sie glänzen wie die diamantne Brust eines Gottes Siehe da, hier ist ja eine Reihe von Palästen glänzend wie der Mond, wie die Muschel, wie der Stengel einer Wasserlilie — der Stuck ist hier handhoch aufgelegt. Goldne Stufen, mit verschiedenen Steinen ausgelegt, führen zu den oberen Zimmern, von wo krystallene Fenster mit Perlen eingefasst und blitzend wie die Augen eines vollwangigen Mädchens niederschauen......

Vom Eingange des sechsten Hofes heisst es, er sei bogenförmig auf saphirnem Grunde mit Gold und vielfarbigen Steinen ausgelegt und sehe aus wie Indra's Bogen in der azurnen Luft.

Bei dem wahrscheinlich durch den Uebersetzer verundeutlichten Satze: „der Stuck ist hier handhoch aufgelegt,“ kann nur an erhabene Stuckarbeit gedacht werden, denn sonst böte er gar keinen Sinn; damit wäre also aus einer Zeit vor der Entstehung der Felsenmonumente die plastische Dekoration in Stuck nachgewiesen, während von der Steinskulptur durchaus noch keine Rede ist, wohl aber von der reichsten Polychromie und der Mosaikbekleidung der Wände.

So ist es in der That, die Wandskulptur in Indien ist zunächst aus der Stuckaturarbeit hervorgegangen, obschon auch diese eine metamorphosirte Technik ist, der die eigentlichste (textile) Bekleidung zum Grunde liegt.

Es gibt in Indien, und es lässt sich mit Zuversicht hinzufügen, es gibt in dem ganzen Oriente kein einziges Steinbildwerk aus antiker Zeit, das nicht mit Stuck oder Farbe überkleidet gewesen wäre. Wo beides sich nicht mehr zeigt, ist es abgefallen oder verblichen.

Will man jenen Gedichten, die zum Theil späteres Machwerk sein mögen, obschon gewiss ist, dass sie aus uralten Elementen zusammengesetzt sind, oder ihrer Auslegung keinen Glauben schenken, so gibt es Monumente aus früher Zeit, aus der Zeit des Azoka, welche diesen Gebrauch des Stuckbekleidens in seiner ganzen ursprünglichen Ausdehnung

[1] Wilson select specimens of the Theater of the Hindus etc. London 1835. Vol. 1. p. 82 sqq.

an sich darthun; Ueberreste dieser urkundlich ältesten indischen Ziegelmonumente sind jene Viharas und Chaytias von Behar in der Nähe von Gaya;[1] noch interessanter aber sind für unseren Zweck jene bekannten Bauwerke des zingalesischen Königs Dushtagamani und seines Nachfolgers auf der Insel Ceylon: die Mahastupa, ein kolossales Ziegelgewölbe und das grosse wunderbare Werk, die Lohaprasada, das in dem II. Jahrhundert vor Christus erbaute Buddhakloster, ein ursprünglich neunstöckiger zweihundertfünfundzwanzig Fuss hoher Bau, aus Ziegeln ausgeführt, der auf steinernen, zwölf Fuss hohen Säulen ruhte und mit eisernen Dachziegeln gedeckt war. In der Mitte ein Hof mit einer von Säulen getragenen Halle, in deren Innerem der leere mit Elfenbein inkrustirte Thron des Buddha stand. Die Seiten des Thrones waren mit Metallplatten inkrustirt, auf der einen Seite glänzte die Sonne in Gold, auf der anderen der Mond in Silber. Die dritte Seite zierte ein Sternenhimmel von Perlen. Ueber dem Throne spannte sich ein weisser Sonnenschirm aus. Diese Halle im Innern des Hofes war der Kapitelsaal des Klosters. „Alle Theile des Gebäudes waren aus den „kostbarsten Materialien gemacht „und mit reichen Verzierungen geschmückt. Die Säulen zeigten reiche „Skulpturen von Löwen, Tigern und anderen Thieren, sowie von Göttern.“

So lauten die Nachrichten[2] über diesen Bau; — von ihm sind die Ruinen noch erhalten, und wie zeigen sie sich uns? Der grösste Theil der eintausendsechshundert Pfeiler steht noch aufrecht; es sind Gneisblöcke, die nur grob und quadratisch zugerichtet, zum Theil beinahe ganz roh gelassen sind, wie sie aus dem Bruche kamen. Sie erheben sich zehn bis elf Fuss über den Boden, haben zwölf Zoll Breite und acht Zoll Tiefe und stehen acht Fuss weit auseinander. Nur die Eckpfeiler und die beiden Pfeiler zunächst der Mitte sind von den übrigen verschieden und von blauem Granit. Letztere sind sorgfältiger ausgeführt. Man sieht, dass alle Pfeiler mit einem dicken Stucküberzuge bedeckt waren, wodurch die rohen Pfeiler erst ihre regelmässige Form und die in der alten Beschreibung erwähnte reiche Verzierung erhielten.[3]

Also diese ältesten Monumente Indiens waren reich mit Skulpturen, Mosaik und Farben ausgestattete Stuckaturarbeiten.

[1] S. Notes on the Viharas and Chaytias of Behar by Kittok. Journal of Asiat. Society of Bengale. XVI. p. 275.

[2] The Mahavansi in Roman Characters with the translation subjoined and an introductory Essay on Paly Buddhistical litterature 2 Vol. by the hon. George Tournour, Esq. Ceylon 1837.

[3] Vergl. Br. Asiatic Society III. 463 sq.

Wer denkt bei diesem steinernen Walde roher Pfeiler, dem Ueberreste verschwundener reichster Pracht, nicht zugleich unwillkürlich an die ganz ähnlichen angeblich druidischen Pfeilerwälder zu Stonehenge und Karnak in Bretagne? Sind sie nicht vielleicht gleichfalls Gerippe urältester Stuckaturmonumente?

So ist denn wohl für Indien wenigstens die Anwendung des Stucks zu dekorativen bildnerischen Zwecken vor der Einführung der Steinbildnerei erwiesen, und dieser Stoff behielt selbst dann seine Geltung, wie die Steinbildnerei schon längst die Stuckplastik ersetzt hatte. Man überzog die Gebilde des Steins mit feinem Stuck und bemalte letztern nach einem, den natürlichen Farben der dargestellten Gegenstände bald mehr bald weniger entsprechenden, oder auch nach ganz konventionellem polychromen Systeme. Das scheinbar Sekundäre, die dünne Oberfläche gemalten Stucks, ist das Primäre, der historisch gewordene und nur noch symbolisch vertretene Urstoff des Motivs, die Bildhauerei in festem Steine die letzte Inkarnation desselben.

Will man daher der masslosen Fülle des Hindustiles an plastischen Verzierungen und der barocken Willkür und Weiche seiner Formen materiell konstruktive Ursachen unterlegen, obschon sie sich eigentlich erst aus tieferliegenden später anzudeutenden Gründen vollständig erklären, so ist man gewiss weit eher berechtigt, sie auf Rechnung der plastisch bequemen Masse des Stuckes zu setzen als die mühevolle und spät-zelotische Ausgeburt des Meissels in ihnen zu sehen.

Wenn derselbe Architekt, dessen Ansichten über das bildhauerische Element der Hindubaukunst hier widerlegt sind, die Bauart der Pagoden in konstruktiver Beziehung als eine den Indiern eigenthümliche bezeichnet, weil zuerst die rohe Masse aufgethürmt und dann erst die Aussenseite von Bildhauern zu künstlerischen Formen gestaltet wurde, so hat er sich in der Verfolgung seiner Ideen verleiten lassen, zu viel und desshalb nichts zu beweisen. Dasselbe Verfahren fand bei den Aegyptern, bei den Griechen, bei den Römern und überhaupt bei allen Völkern Statt, die massive Monumente von Stein ausführten. Es ist das einzig richtige noch jetzt gültige System der Steinkonstruktion. Nur die gothischen Baumeister wichen davon ab, worüber das Nöthige an entsprechender Stelle gesagt werden wird, und wir sind in Deutschland diesem späten Verfahren treu geblieben (während die Franzosen es wieder verliessen), wahrlich nicht zum Vortheil unserer Technik und des harmonischen Zusammenwirkens der Theile des Baues, das nie so genau vorher berechnet werden kann, dass nicht etwas mangelhaft bleiben sollte, wenn das

Einzelne in der Werkstatt nach der Schablone fertig gemacht und dann stückweise versetzt oder eingefügt wird. Anderer damit verbundener Nachtheile nicht zu gedenken.

Die hier niedergelegte Theorie über den Einfluss des Stucks auf die Weiterbildung monumentaler Typen und Stile, auf unumstössliche Thatsachen begründet und unwiderlegbar, ist in ihren Folgerungen nicht für die Geschichte indischer Kunst allein umwälzend, sie ist es überhaupt für die gesammte Kunstlehre, wie unsere Professoren sie vortragen.

Diess mag vor der Hand noch auf sich beruhen, ich folgere zunächst nur aus der Analogie dessen, was wir an jenen indischen Steinmonumenten erkennen, einen für die Geschichte des Stils nicht unwichtigen Satz, dass nämlich die Bildnerei in ungebranntem und gebranntem Thone, da sie niemals und bei keinem Volke des Alterthums anders geübt wurde als nach der Weise jener Steinskulpturen, nämlich so, dass das Thongebilde nur den unsichtbaren mit Stuck inkrustirten Kern der Kunstform ausmacht,[1] dass sage ich die Thonbildnerei eben so wenig eine ursprüngliche Technik ist wie die Steinbildnerei, sondern in die Reihe der sekundären oder vielmehr tertiären Erscheinungen der Stilgeschichte tritt.

Das Bekleiden der Wände mit Steinen (Mosaik), die Malerei des Stucks (aus welcher sich dann die einfache Bemalung des Steins entwickelte, indem farbiger Stuck und Anstrich dem Begriffe nach gleich, nur der Dicke des Auftrags nach verschieden sind), die Inkrustation der Wände und struktiver Theile mit Metallplatten, alles dieses sind technische Proceduren der Baukunst, die, in Indien wenigstens, im Gefolge des Stucks, dieses ältesten struktiven Bekleidungsstoffs der aus Erde und Ziegeln konstruirten Wände, und zum Theil in Verbindung mit ihm in Anwendung kamen. Dabei bleiben aber noch immer manche Fragen unerledigt. Zum Beispiel über das Alter der Metallbekleidung und ihre richtige Ableitung, über das Alter des Mosaiks und dessen Verhalten zur Malerei, über das Verhalten dieser letzteren zur Skulptur u. s. w. Ich lasse sie noch vor der Hand unberührt und bemerke nur in Bezug auf die erste dieser Fragen, dass Indiens Metallbekleidung wahrscheinlich alle anderen barbarischen Leistungen dieses Faches übertraf und dass die früh raffinirte Technik, die bei ihr angewandt wurde, ihr hohes Alter in diesem Lande verbürgt.[2]

[1] Es ist hier natürlich nicht von Thonwerken aus Zeiten die Rede, in welchen jede Tradition der Kunst meist vergessen war.

[2] Philostr. Vit. Ap. II, 21.

Merkwürdig ist in dieser Beziehung jene, in des Philostratus Lebensbeschreibung des Apollonius enthaltene, Notiz über die Ausstattung eines Tempels vor den Mauern der indischen Stadt Taxila: „Eherne Tafeln (χαλκοῦ πίνακες) sind rings an den Mauern (der Cella) befestigt, die Thaten des Porus und Alexander vorstellend, die Elephanten, Pferde, Krieger, Helme und Schilde in Gold, Silber und Zinn, die Lanzen, Pfeile und Schwerter in Eisen nachgebildet, und zwar angeblich im hohen Stil des Zeuxis, Polygnot und Euphranor, welche durch Schattirung, Vorsprung und Rücklage ihre Bilder zu beleben bestrebt waren. Dasselbe soll auch an jenen Metallarbeiten durch ein geschicktes Verschmelzen der Metalle, gleich als wären es Farben, erreicht sein. Auch das Argument dieser Malerei ist glücklich; Porus weihete nämlich diese Tafeln nach dem Tode des Makedoniers, der darin den besiegten und verwundeten Porus huldvoll aufrichtet und ihm das eroberte Indien zurückverleiht." — Später wird nochmals diese Arbeit mit Malerei verglichen[1] und erwähnt, dass sie zugleich der Malerei und der Chalkeutik angehöre, also eine Art eingelegter Arbeit sei. In einem anderen Tempel der Stadt Taxila befand sich ein Bild des Helios aus Perlemutter in der „symbolischen Manier (d. h. in der Inkrustirungsmanier), die alle Barbaren bei heiligen Weihgeschenken anwenden."[2]

Nach Curtius, der aus den Berichten der Begleiter Alexanders auf dem indischen Feldzuge schöpfte, hatten die Hofburgen der Könige goldüberzogene Säulen, umrankt von Weinlaub in getriebenem Golde und mit silbernen Vögeln dazwischen.[3]

Wir schliessen diesen Paragraph mit einigen nicht unwichtigen Notizen über das Fortbestehen jener ältesten technischen Ueberlieferungen und den polychromen bilderreichen Charakter der Architektur der jetzigen Hindu, die dem Reisetagebuche des Bischofs Heber entnommen sind.

Bei der Beschreibung des Hauses eines reichen Bürgers von Benares sagt Heber Folgendes:

„Die Façade zeigte eine Menge von kleinen Fenstern, alle von verschiedener Form, von denen einige stark vorluden und von reich mit Bildwerken verzierten Konsolen getragen waren. Ein grosser Theil der Mauer selbst war mit Skulpturen bedeckt, die Zweige, Blätter und

[1] Ibid. II. 22.

[2] Ibid. II. 24. τὸ δὲ ἕδος αὐτὸ μαργαρίτιδος ξύγκειται ξυμβολικὸν τρόπον, ᾧ βάρβαροι πάντες ἐς τὰ ἱερὰ χρῶνται.

[3] Q. Curtius VIII. 9.

Blumen darstellten. Da sie ausserdem, nach indischem Gebrauche, mit dunkelrother Farbe bedeckt war, so machte sie den Eindruck als wäre sie mit einem Teppiche nach altem Muster überzogen. Der Haupteindruck glich ungefähr dem der alten venetianischen Paläste etc. . . .

In Benares sind die Wohnungen der Privatleute wie die öffentlichen Gebäude aus gutem Hausteine konstruirt; aber die Hindu von Benares scheinen mit Leidenschaft die Polychromie zu lieben; sie bedecken ihre aus Quadern gebauten Häuser mit dunkelrothem Stuck.

Tempel sind in sehr grosser Anzahl vorhanden, aber sie sind klein und an den Strassenecken oder an den Façaden der grössten Häuser wie Schränke angebracht. Doch sind sie zierlich und viele davon sind mit trefflichen Bildwerken von der vollkommensten Ausführung in Stuck bedeckt, Blumen, Thiere, Palmenzweige u. s. w. darstellend und an Eleganz und Reichthum mit den schönsten Beispielen gothischer und griechischer (?) Kunst wetteifernd.“

Aehnliches berichtet der klarsehende Heber über die Stadt Jyepur und den Palast des Rajah der Radjputen. Diese Stadt ist von einem einzigen Monarchen mit seltener Pracht und vollkommen regelmässig nach den Vorschriften der heiligen Silpa Sastra erbaut. Ich werde auf deren Beschreibung bei einer andern Gelegenheit zurückkommen und mache hier nur auf eine grosse Lücke in der Geschichte der Baukunst aufmerksam, da wir fast gar nichts von jener ganz eigenthümlichen echt hindustanischen Civilbaukunst wissen, die sich noch in vollem Leben in den grossen Städten Innerindiens erhalten hat und vielleicht grösseres Interesse gewährt, als jene barocken Felsenmonumente, Tschultris und Pagoden, oder als die prunkvollen aber doch leeren Anlagen der Muhamedaner, mit denen sich die Reisenden fast ausschliesslich beschäftigten.

In dem Palast des Rajah der Radjputen fand Heber die Fenster mit kleinen Scheiben von buntem Glase geschlossen, die in gitterartig durchbrochenem Rahmenwerke von Marmor eingefasst sind. Auf der Londoner Ausstellung von 1851 befanden sich sehr zierliche und reiche Specimina solcher Fenstergitter aus Alabaster und Marmor, die ein antikes oder vielmehr primitives Element der orientalischen Baukunst bilden, das wir schon aus China kennen und dem wir in Aegypten, dem alten Hellas und in Rom wieder begegnen.

„In den oberen Gemächern des Palastes, wo vor dem Tode des früheren Rajah die Frauen seines Serails wohnten, waren die Fussböden noch sorgfältig mit gesteppten Decken aus weisser Baumwolle oder mit

kostbaren persischen Teppichen belegt. . . . An verschiedenen Orten des Gebäudes bemerkte ich dicke Thüren aus Holz, deren Riegel und Schlösser so roh waren wie an Gefängnissthüren, aber in den Gemächern selbst waren die verschiedenen Zimmer nur durch reiche gestreifte Vorhänge, die vor den Arkaden aufgehängt waren, getrennt.

. . . Die Mauern und die Plafonds waren reich mit Malerei und Skulptur verziert und einige unter ihnen von oben bis unten mit kleinen Spiegeln von den bizarrsten Formen ausgelegt.“ Auch diese Sitte werden wir in dem verfeinerten orientalisirten Rom der Kaiserzeit wiederfinden.

Sehen wir nun, ehe wir uns weitere Schlussfolgerungen aus dem bereits vor uns Liegenden gestatten, was der uns in jeder Beziehung näher gelegene westliche Abhang der grossen asiatischen Hochebene für unsere Frage Berücksichtigenswerthes bietet.

§. 67.

Mesopotamien.

Auch die Wissenschaft hat ihre Modethorheiten, die sich am krassesten hervorthun, wenn ein wirklicher Wendepunkt in ihr sich vorbereitet. Kaum haben wir eingesehen, dass unsere sehr gerechte Begeisterung für Hellas insofern auf falscher Fährte war, als wir dasselbe ganz aus sich heraus konstruiren wollten und als etwas in sich Vollständiges, Absolutes ansahen, so ist jetzt auf einmal Assyrien unser Vorbild und geht man allen Ernstes daran, ein assyrisch-europäisches Vasallenkaiserreich mit dem Schwerpunkte in Wien wissenschaftlich vorzubereiten. Anderseits sieht man wieder das Vorbild der Zukunft in der abstrakten dejokischen Königsidee und dem Sittengesetze Zoroasters, dem trocken unerquicklich unfruchtbaren Erzeugnisse der Salzwüste Hochmediens, und findet ein weltbeglückendes Analogon dafür in einer andern Gegend. Eine urzoroastrische Lehre habe sich auf dem Boden Chaldäas und Mesopotamiens mit einem fremden, nämlich ägyptischen, Bildungsprinzipe vermischt, letzteres sei zur See vom persischen Meerbusen her, die beiden Ströme aufwärts, vorgedrungen und habe das von nomadischen Stämmen durchzogene Land kultivirt, Staaten gegründet und mit ihnen eine Kunst geschaffen, die wesentlich aus ägyptischen Elementen zusammengesetzt sei.

Allerdings hat der monumentale Stil Aegyptens mit dem Stile der

Bauwerke Mesopotamiens, so weit wir ihn bis jetzt kennen, einige auffallende Verwandtschaftszüge, die besonders deutlich hervortreten, wenn man den ältesten Pyramidenstil des unteren Nilthals bei dieser Vergleichung vor Augen hat; auch ist es wahr, dass sich diese Uebereinstimmung beider Kunstrichtungen durchaus nicht genügend aus dem natürlichen Gesetze der Entwicklungsprozesse der Menschheit, das unter ähnlichen Umständen auch ganz Aehnliches hervorbringen müsse, erklären lasse; diese Uebereinstimmung tritt nämlich hier wie auch an andern Orten zu auffällig in ganz zufälligen Erscheinungen hervor, d. h. solchen, die nicht nothwendig durch die Umstände bedungen sind, ihrer oft gleichsam spotten, in Erscheinungen, die wenigstens eben so gut sich hätten ganz anders gestalten können, um über eine gemeinsame Entstehung oder einen Wechselbezug zwischen den Völkern, bei denen sie sich wahrnehmen lassen, Zweifel zu gestatten. Auch stehen diese gleichartigen Erscheinungen in der Kunst verschiedener Völker in dem engsten Zusammenhange mit Entsprechendem auf den Gebieten der Religion, Politik und Sitte.

Ist dieses nun zuverlässig wahr und richtig, ist zugleich wo nicht erwiesen doch wahrscheinlich, dass die frühesten chaldäisch-assyrischen Werke der Kunst, die sich noch in einzelnen Trümmerhügeln erhielten, im Vergleich zu den Werken der Aegypter aus der Pyramidenzeit verhältnissmässig jung und gleichsam modern sind, so folgt daraus immer noch nicht, dass die Civilisation Assyriens ihre wichtigsten Grundformen von den Aegyptern entlehnt habe. Der Fischgott Oannes, der auch in der Noahsage als echtester Lokal- und Wasserheros auftritt, reicht zu der Unterstützung dieser Hypothese wahrlich nicht aus, so wenig wie die Figur im geflügelten Kreise, der angebliche Urgott Zaruana oder wer er sonst sein mag, den man für das bereits abgeschwächte Nachbild der geflügelten ägyptischen Sonne hält, obgleich er eben so gut ein noch nicht zu verkürzter Hieroglyphenform zusammengeschrumpftes Vorbild sein kann.

Noch viel weniger kommen gewisse ägyptische und ägyptisirende Geräthe und ornamentale Theile von Gebäuden in Betracht, deren Vorkommen unter den Trümmern assyrischer Monumente ursprüngliche und fortdauernde Einwirkungen Aegyptens auf assyrische Kunst keineswegs beweist. Der wichtigste Fund dieser Art wurde in einem kleinen Saale des (ältesten) Nordwestpalastes zu Nimrud gemacht und besteht aus sehr interessanten getriebenen Erzgefässen, Bruchstücken von Geräthen aus getriebenem und gegossenem Metall und einer Menge von Elfenbein-

schnitzwerken, die zum Schmucke eines kostbaren Möbels, einer hölzernen Wandbekleidung, Thür oder dergleichen gedient haben mögen. Layard[1] und Birch halten diese Gegenstände für assyrische Arbeit im ägyptischen Stile, wogegen sie nach Andern echt ägyptisches Werk und zwar, zum Theil wenigstens, Werk aus dem alten Reiche Aegyptens sind. Dafür spreche die auf den Kartuschen zweier Elfenbeintafeln enthaltene Hieroglypheninschrift, die den Namen des Königs Ra-Ubn enthält, der lang vor der achtzehnten Dynastie herrschte, dafür spreche noch deutlicher der Stil dieser Bildwerke, der offenbar der archaisch-ägyptische sei. Kein assyrischer Elfenbeinschnitzer noch selbst ein ägyptischer Künstler aus den Zeiten späterer Dynastien hätte unter anderem vermocht, den unnachahmlichen Stil, das Katzenhafte, der archaischen Figuren wiederzugeben. Anderes dagegen scheint nicht ägyptische aber eben so wenig assyrische Arbeit zu sein, sondern mag aus Phönikien oder sonst woher stammen und als Beute nach Ninive geschafft worden sein. Alle diese Gegenstände aber tragen das Kennzeichen ältester Kunst, zum Theil gleichsam vorgeschichtlichen Zopfes, zwischen welchem und dem ersten Anfange der eigentlichen historischen Zeit der Kunst noch ein weiter Zwischenraum des Verfalls und der Barbarei angenommen werden muss. —

Diess aber spräche nur von dem hohen Alter des ältesten Palastes zu Nimrud und von einer auch von Alexander und den Römern befolgten Sitte, die Säle der Königsburgen mit den Spolien eroberter Länder zu schmücken, keineswegs aber von einem durchgreifenden Einflusse ägyptischen Wesens auf Assyriens Verhältnisse. — Vielmehr wird es mit den Traditionen aller Völker und selbst der Aegypter, die den Phrygiern das Vorrecht höheren Alters liessen, übereinstimmen, wenn wir in Westasien den Ursprung aller derjenigen Erscheinungen in der Religion, der Politik, der Gesittung und der Kunst suchen, deren Wiederhervortreten bei allen Völkern uns so sehr auffällt. Vielleicht war Alles, was das Becken des Mittelmeeres umwohnte, einmal nach gleicher Gesellschaftsform gemodelt, wurde diese Einheit in Stücke gerissen und bildeten sich die vereinzelten Bruchstücke derselben, von gleicher Basis ausgehend, nach dieser Trennung in eigenem Wesen aus, vielleicht erklärt sich die Sache besser nach der Hypothese der Wanderungen und des Colonisirens, vielleicht wirkte beides durcheinander, immer ist man gezwungen anzunehmen, dass gewisse älteste Typen der Kunst so wie der Religion, der

[1] Siehe Layard's Ninive und seine Ueberreste, übersetzt von Meissner. S. 200 und 297 und dessen Monuments of Niniveh II. Series tab. 57—69.

Politik u. s. w. das gemeinsame Erbtheil aller Völker aus den Zeiten vor ihrer Abzweigung von einem Urstamme und keineswegs spätere Ueberkommnisse sind. Bei einigen Völkern erhielt sich diese Form, bei anderen die andere längere Zeit in ihrer Ursprünglichkeit, bei allen trübten sich die Ueberlieferungen durch Beimischungen heterogener auf fremdem Boden ausgebildeter Elemente und gingen sie zugleich durch Metamorphosen, die der eigene Fortschritt der Völker hervorrief.

Wir werden sehen, für welche Formen die Aegypter in Beziehung auf die Erhaltung des Ursprünglichen zuerst zu nennen sind, keinenfalls aber hier, wo es sich um diejenigen handelt, die aus dem Prinzipe der Bekleidung hervorgingen.

Was wir durch die folgewichtigen Entdeckungen der Botta, Layard, Loftus und Rassam von chaldäischer und assyrischer Baukunst kennen, beschränkt sich auf die untersten Etagen grossartiger Terrassenanlagen, die das Grundmotiv der gesammten westasiatischen Baukunst des Alterthums sind, und in der Absatzpyramide des Grabdenkmal bildenden Tempels ihren letzten Abschluss erreichen.

Dieses reich gegliederte westasiatische Terrassensystem wurde vervollständigt und gekrönt durch längst verschwundenen Säulen-, Decken- und Giebelbau, von welchem wir nur durch die Nachrichten der Alten, durch Andeutungen auf assyrischen Basreliefs und durch wenige aufgefundene, seiner Ordnung angehörige Glieder und Theile Notiz haben. Wir werden diesen grossartigen Baustil in seinem Gesammtwesen in einem andern Abschnitte dieses Buches zu restituiren suchen, hier darf uns nur dasjenige beschäftigen, was er in Bezug auf unser Thema Bemerkenswerthes bietet, wodurch wir vorzugsweise auf das konstruktive Element dieses Stils hingewiesen werden.

Zuerst müssen wir unser Prinzip auch hier in der eigentlich textilen Bekleidung wieder aufsuchen, das allerdings in anderer Weise als in China, nicht hürdenartig primitiv, sondern in kultivirterer Fassung, aber fast entschiedener als irgendwo mit den bildenden Künsten und der Baukunst in Verbindung tritt. In der That mögen die Chaldäer und Assyrier unter allen Völkern des westlichen Kulturstockes als die treuesten Bewahrer des Motives der Bekleidung in der Baukunst gelten, das sich bei ihnen in seiner ganzen Ursprünglichkeit erhielt.

In den ältesten Urkunden des Menschengeschlechtes werden die Teppiche und Stoffe der Assyrier gerühmt wegen ihrer Farbenpracht und der Kunst der auf ihnen gestickten und gewirkten Darstellungen. Schon im Buche Josua (VII, 21) kommt eine solche Prachtarbeit babylonischer Webstühle vor. Sie werden als mit grotteskem Werke, fabelhaften Thierformen, Kämpfen und Jagden bedeckt beschrieben und heissen peristromata zodiata, belluata tapetia u. s. w. Auf Teppichstickerei bezieht sich auch Hesekiel, wenn er (23 v. 24) von den rothen Männern, den Bildern der Chaldäer, spricht.

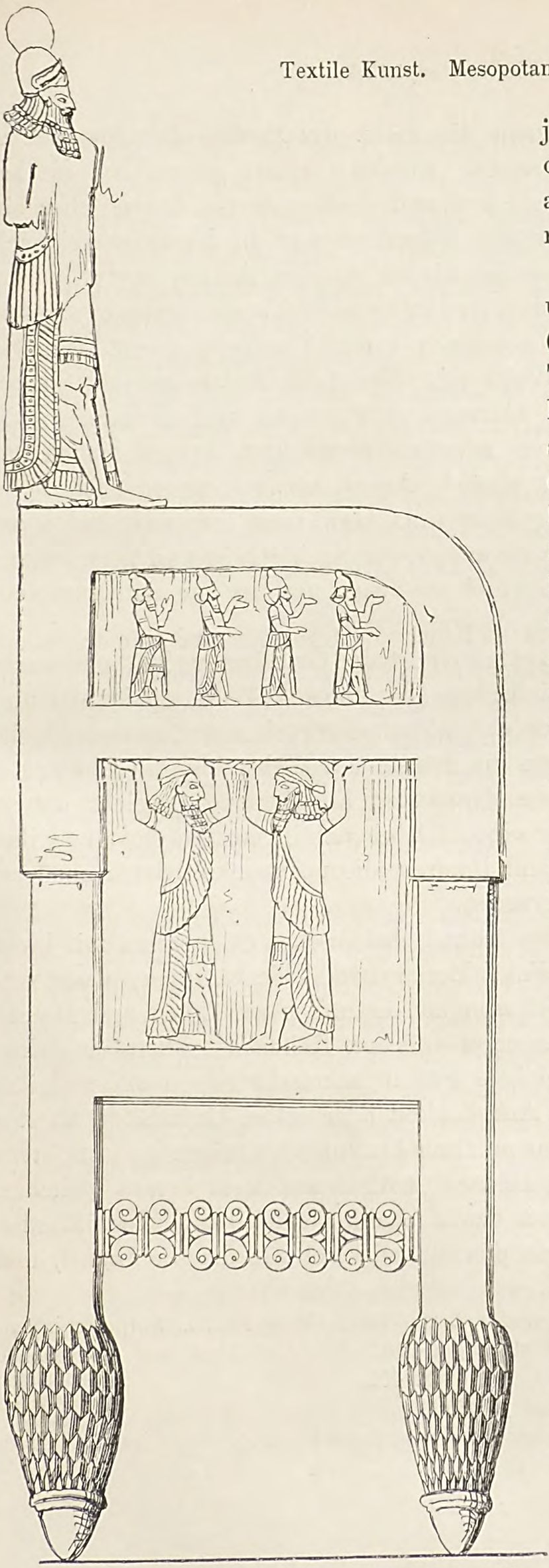
Ihnen nachgebildet, aber höchst wahrscheinlich bedeutend ägyptisirend, waren die später berühmten tapetia alexandrina und die mehr gräcisirenden attalisch-pergamenischen aulaea. Wahrscheinlich hatten die hellenischen Herrscher zu Alexandria und zu Pergamos grosse Staatsmanufakturen für derartige Teppiche errichtet, ähnlich wie es viel später von den Normannenfürsten in Palermo geschah.

Gräcisirt asiatisch mochte wohl auch der Peplos sein, den der Sybarite Alkisthenes in dem Tempel der Hera Lakinia zur Schau ausstellte und der von den Besuchern des Heiligthums unter allen Schätzen desselben am meisten bewundert wurde, obgleich sich darunter die Helena des Zeuxis befand, was beiläufig gesagt beweist, dass das grosse Publikum sich stets gleich blieb. Er scheint in drei Abtheilungen bestanden zu haben: in der Mitte waren Götter und Göttinnen, darüber Schlachten und Jagdscenen, darunter Männer von Susa und Perser, alle in ihren Nationalkostümen und mit ihren Attributen.[1] Die Karthager kauften später, nach Polemon, diesen Teppich für hundertundzwanzig Talente.

Nach Plinius[2] waren die alexandrinischen Fabrikanten die Erfinder der eigentlichen Teppichwirkerei, er hält also die älteren Teppiche Asiens durchweg für Stickereien? — Es wird immer mehr oder weniger unbestimmt bleiben, ob man an gestickte oder gewirkte Tapeten zu denken habe, wenn die alten Schriftsteller dieser Werke erwähnen, doch habe ich meine Ueberzeugung bereits dahin ausgesprochen, dass alle ältesten Werke der Art Stickereien waren, von denen der Uebergang zur eigentlichen Buntwirkerei an den Mustern der Kleider der assyrischen Könige, die auf den Basreliefs von Nimrud, Chorsabad u. s. w. abgebildet sind und die sich im Charakter so sehr von einander unterscheiden,

[1] Aristot. Memorab. cp. XCIX. p. 200. Athenaeus XII. 541.

[2] Plinius nat. VIII. 48. Plurimis liciis texere quae polymita appellant Alexandria instituit.



Teppichträger als Dekoration an Stuhllehnen und Stuhlfüllungen. Kudjundshik.

je nachdem sie der älteren oder der neueren Periode des assyrischen Reiches angehören, wahrnehmbar ist.

Ein merkwürdiges sicher uraltes Motiv für gestickte (später oft bloss gemalte) Tapeten von ungewöhnlicher Höhe und Ausdehnung hatte seinen Ursprung in der Sitte, dieselben durch Diener so lange ausgebreitet halten zu lassen als die feierliche Handlung dauerte, die an dem Orte vor sich ging, den sie zu umschliessen, zu weihen und zu schmücken bestimmt waren. [1]

[1] Als Beispiel wie im Orient alle ältesten Motive der Kunst sich noch in ihrer ursprünglichsten Frische lebendig erhielten, dient eine Scene, die sich bei Gelegenheit eines Besuches der Königin von Oude in England im September 1856 im Bahnhofe zu Southampton zutrug. Damit sie und ihr weiblicher Hofstaat von den neugierigen Blicken der englischen Ungläubigen nicht verunreinigt werde, bildeten Eunuchen mit ausgebreiteten prachtvollen Shawls und Teppichen auf dem Wege, der von den geschlossenen Kutschen in das Coupé des Eisenbahnwagens führte, doppeltes Spalier und standen gleich Statuen unbeweglich bis zur Abfahrt des Zuges. Siehe Abbildung und Beschreibung dieser Scene in den Illustrated London News, Sept. 6. 1856.

In gewissen Fällen, wenn die Höhe des Stoffes diejenige der zu bekleidenden Wand nicht erreichte, wurden Gerüste gebaut und die haltenden Männer bildeten zwei, drei und noch mehrere Zonen über einander. Dieses Motiv nun wurde aufgefasst und in der Stickerei nachgeahmt. Wir erkennen dasselbe wieder an den Auläen und Siparien, jenen kolossalen aus der Erde heraufsteigenden Tapetenschirmen, welche die Scena des römischen Theaters vor der Handlung verhüllten. Sie waren auf die bezeichnete Weise mit Giganten, Telamonen und Satyrn, oder auch mit gefangenen Germanen, Parthern und Britannen, die scheinbar das Tuch mit ihren aufwärts gestreckten Armen hielten und mehrfache Reihen bildeten, geziert.[1] Aehnlicherweise treten auch Nymphen und Dienerinnen[2] (Karyatiden) als Gewänder tragende und spannende Figuren auf, erscheinen sie in späterer Nachbildung und Verwerthung ähnlich bethätigt auf Relieftafeln,[3] an Vasen und in der Baukunst statt der Säulen.

Diese Motive nun der späten Kunst der Griechen und Römer waren mit vielen anderen uralt asiatischen Ursprungs. Die europäische Kunst lag noch dort, wo sie später die schönsten Früchte bringen sollte, im tiefsten Schlummer, wie schon die Künste des Webstuhls, die Chalkeutik und die Töpferei in Asien den Grad der Entwicklung erreicht hatten, über den sie sich hier später eigentlich niemals hinaus wagten, und ihre Erzeugnisse durch Verkehr und Raub in die noch unkultivirten zunächst gelegenen Länder getragen wurden.

So geschah es, dass diese frühen chaldäischen Stickereien mit ihren unverstandenen Symbolen, Fabelthieren und Thierkämpfen, dass verwandte Darstellungen auf Gefässen und Geräthen aus Thon und Bronze auf die Einbildungskraft der empfänglichen Hellenen lebhaft einwirken mussten, dass vielleicht in einigen Fällen heimische Sagen und religiöse Elemente, die eine entfernte Aehnlichkeit oder selbst Grundzüge ältester Gemeinsippe boten, gewaltsam zu ihrer Deutung herbeigezogen, meistens aber die Sagen und religiösen Bilder erst frisch aus ihnen heraus gedichtet wurden. Zugleich erweckten sie den Nachahmungstrieb und die bildenden Künste wucherten eben so schöpferisch und frei wie die Dichtkunst, und

[1] Ovid. Metam. II. 111. Cicero Coel. 27. Virgil Georg III. 25. Purpurea intexti tollant aulaea Britanni. Vgl. Voss zu Virgils ländlichen Gedichten und die gelehrte Notiz in Böttigers kleinen Schriften. Bd. I, S. 402.

[2] Claudian II, de raptu Proserp. 320.

[3] Sehr interessant ist in dieser Beziehung jenes bekannte Relief im Museum zu Neapel, das offenbar einen Teppich nachahmt.

von dieser befruchtet, aus dem üppigen Boden einer, in ihrer nächsten Bedeutung erstorbenen, asiatischen Formenwelt hervor.

So wurden zum Beispiel zunächst die Ränder, Kanten, Nähte, Verbrämungen, Knöpfe, Knoten, Bänder, Schleifen, Ueberhänge und dergleichen nothwendige struktive Elemente der Textrin zu allgemeinen Typen der Kunst, und bei aller späteren Umbildung, die mit ihnen vorgenommen wurde, behielten sie einen guten Theil ihrer asiatischen Sonderzüge bei. Dann auch fand das vegetabilische und animalische Zopfgeflecht und kosmogonische Gewirr, das auf den Produkten alt-asiatischer Industrie noch mystischen Sinn hat, zunächst rein ornamentale Anwendung, und aus ihm entstanden theils gewisse wichtige Typen der Baukunst, wie z. B. das ionische Kapitäl und mancher andere Schnörkel der Architektur, theils jene reichen grottesken Formen der sogenannten Arabeske, die als ornamentaler Schmuck struktiv funktionirender Theile eines Kunstganzen sich so mannigfach ausbildete.

Aus demselben kosmogonischen Urzopfe ging nun auch die fabelhafte Thierallegorie hervor, die der Asiate auf seine Teppiche stickte[1] und dadurch auch den Griechen die Idee zu diesen willkürlichen Thierkompositionen gab. Löwen, Stiere, Hirsche, Ziegen, Strausse, Adler, Lakerten, Fische und Menschen im Kampfe verschlungen, theils äusserlich, theils in dem Sinne der Verzwitterung heterogener Organismen. So entstanden die Basilisken und Chimären, die Tragelaphen und Hippokampen, die Greifen und Echidnen, die Sirenen und Nereïden, die Sphinxe und Kentauren. Man darf mit Zuversicht behaupten, die gesammte Bevölkerung des klassischen Blocksberges habe aus den Tapeten der Babylonier, woselbst sie im Zauberbann gefesselt waren, auf den Spruch hellenischer Dichtkunst sich abgelöst. Verfolgt man diesen Gedanken, so führt er uns über den Pöbel des Olympos hinaus und lässt uns auch in den Heroen, die jenen bekämpfen, entzauberte gestickte Helden sehen. Zuletzt müssen sich auch Zeus und Here und der ganze hohe Olymp zu gleichem Ursprung bekennen.

In dem Schlosse Blay allnächtig
Giebt's ein Rauschen, Knistern, Beben;
Die Figuren der Tapete
Fangen plötzlich an zu leben.

[1] Euripid. Ion. 1172 führt Teppiche der Barbaren auf, womit die Wände des Tempelhofes geschmückt wurden, . . . vielrudrige Schiffe den Hellenen feindlich, und Mischthiere, wilde Reiterschaaren, Jagden von Hirschen und wüthenden Löwen.

Schon Böttiger erkannte der orientalischen Gewandstickerei ganz den Einfluss auf hellenische Bildung zu, den sie wirklich hatte, er erklärt „die Stickerei in den Gewändern, so wie sie Homer schon bei den Phrygiern kennt, für älter als fast alle übrigen Zeichnereien und Bildnereien in Griechenland.“ Er sieht mit dem Auge des Gelehrten lange vor der Zeit der Wiederaufdeckung Ninives die babylonisch-assyrischen Stickereien mit ihren Thierkämpfen, Wunderthieren und Arabesken gerade so, wie sie jetzt auf den Prachtgewändern der Könige und Grossen Assyriens uns allen deutlich vor Augen stehen.

Aber auch die Alabastertafeln selbst, auf denen diese buntbestickten Königsbilder sich abheben, sind steinerne Stickereien; was sich auf ihnen gruppirt und darstellt, entspricht durchaus dem, was die Archäologie auf den längst vermoderten wirklichen Tapeten der Chaldäer und Assyrier gesehen hat. Was würde uns Böttiger aus ihnen erklären, wenn er ihre Entdeckung noch erlebt hätte![1]

§. 68.

Exkurs über das Tapezierwesen der Alten.

Die Stillehre ist keine Geschichte der Kunst, sie darf und muss das Spätere, wenn es sich als traditionell aus ältestem Brauche hervorgegangen kund gibt, voranstellen und es unbedenklich als Schlüssel zu dem Verständniss der Werke ältester Zeit, deren Zusammenhang sich aus ihren zerklüfteten Ueberresten ohne ihn nicht mehr erkennen lässt, benützen. Nachher können wieder umgekehrt diese Trümmer einer vorgeschichtlichen Zeit die entwickelteren Kunstformen und ihren Stil erklären helfen. Diese Rücksicht veranlasste mich folgenden Exkurs über das Tapezierwesen der Alten hier einzuschieben.

Bei der häuslichen Einrichtung der Alten hatten die Tischler sehr wenig, die vestiarii (nach modernen Begriffen die Tapeziere) fast alles zu thun. Die Wirksamkeit dieser wichtigen Zunft hat unsere Archäologie, die so manches Detail des antiken Lebens und antiker Kunst mit fast überflüssiger Genauigkeit bearbeitete, noch ziemlich unberücksichtigt gelassen, vermuthlich wegen der dürftigen Ausbeute, welche die zwar

[1] Die hauptsächlichsten Stellen über diesen Gegenstand aus Böttigers Schriften sind: Vasenbilder I. S. 76. S. 115. II. S. 105. Kleine Schriften I. S. 402. III. S. 448. S. 455.

häufigen aber allgemeinen und unbestimmten Hindeutungen der alten Autoren über diesen Gegenstand gewähren.

Auch Böttiger[1] beklagt sich über diesen Mangel, aber er hat bei seinem Desiderium ebenfalls nur den Teppich selbst und seine Malerei, nicht aber das für uns hier Wesentlichere, nämlich die Weise ihrer Verwendung, die eigentliche Kunst des Tapeziers, im Auge. Was ich daher bei diesem Mangel an Vorarbeiten als Ungelehrter darüber zu geben vermag, darf kaum für den nächsten Zweck, den ich beabsichtige, genügend erscheinen, keineswegs auf Erschöpfenderes über diesen Gegenstand Anspruch machen.

Die Tapezierkunst der Alten ist dieselbe, die sich bis auf den heutigen Tag in südlichen und östlichen Ländern, besonders in Indien, China und Persien, erhalten hat. Sie ist selbst bei uns in der katholischen Kirchenregel und sogar in manchen profanen Gebräuchen wieder zu erkennen.

Dasjenige, was wir hier vor Augen sehen, wirft ein erwünschtes Licht auf die, zum Theil dunklen und lückenhaften, Mittheilungen der Alten über die res vestiaria der klassischen Vorzeit.

Zu diesem kommen noch die alten Monumente selbst, die oft deutliche Spuren eines früheren Mitwirkens der vestiarischen Kunst zu ihrem Gesammteffekt zeigen, und unter diesen vorzüglich die Ueberreste von Pompeji und Herkulanum mit ihren Wandmalereien, welche letztere allein schon einen ganzen Schatz von Aufschlüssen über das Draperiewesen der Alten geben. Es liegt also ein sehr reichhaltiger Stoff vor, der sich vielleicht am besten fassen lässt, wenn man drei Aufgaben, die dem Vestiarius des Alterthums oblagen, unterscheidet, nämlich 1) die Ausstattung einer architektonischen Einrichtung in so weit sie diese vervollständigt und zu ihrer Ergänzung unbedingt vorausgesetzt werden muss; 2) den Schmuck, mit welchem der Vestiarius ein architektonisches Werk, das an sich schon vollständig ist, für besondere festliche Gelegenheiten ausstattet; 3) die Einrichtung zeitweiliger und zeltartiger Anlagen.

Wer nur den Grundplan eines antiken Hauses betrachtet, überzeugt sich sehr bald, dass die jetzt fehlenden Draperieen unbedingt im Geiste restituirt werden müssen, um es für wohnliche Zwecke geeignet erscheinen zu lassen. Diess tritt noch mehr hervor, wenn wir die Lebensweise der Alten berücksichtigen und z. B. uns erinnern dass, bei den Römern

[1] In seinem Aufsatze über die Teppiche nach Raphaels Kartons. Kl. Schr. III. pag. 448, Anmerkung 2.

wenigstens, nach altem Brauche das Ehebett des Familienvaters in dem Atrium des Hauses seinen Platz hatte und ebendaselbst die Frau, inmitten ihrer weiblichen Dienerschaft, die häuslichen Arbeiten des Spinnens und Webens verrichtete.

Der weite oben offene Raum, in den man von der Strasse aus hineinsah, wenn die Hausthür offen stand, der zugleich das Entreezimmer, den öffentlichen Theil der Wohnung, bildete, musste unbedingt durch besondere Vorrichtungen und temporäre bewegliche Scheidungen eine Einrichtung erhalten, die elastisch genug war, ihn für so verschiedene Zwecke geeignet zu machen, ohne zugleich die einheitliche Wirkung des ganzen grossartigen Motives zu vernichten. Diese Scheidungen durften zu dem Ende nicht die ganze Höhe des Raumes ausfüllen, damit das Ensemble oberhalb kenntlich bleibe und vielleicht auf diese Weise, durch die Verhüllung des Unteren, in verstärkter Wirkung hervortrete. Es ist ganz unstatthaft, sich das Atrium anders zu denken, als einheitlich und zugleich durch Einbauten beweglicher Art gegliedert. Diese Einbauten zeigen sich zwar in späterer Ausbildung oder vielmehr in späterer Verknöcherung des Gedankens als wirkliche Mauerwände, ausgeführt in Stein, doch müssen wir uns auch diese nach Art der spanischen Wände so denken, dass der durch sie umschlossene Raum oben offen und nur durch den Plafond des Atrium gedeckt war.

Die meisten Atrien in Pompeji und selbst die auf dem kapitolinischen Grundplane von Rom sind dieser späteren Art: nur in den sogenannten Flügeln oder alae (ein Kunstausdruck des Vitruv, den wir vielleicht fälschlich auf diese zurücktretenden Theile der atrialen Anlage gedeutet haben) zeigt sich die ursprüngliche, durch keinen Einbau beschränkte, Breite der hypäthralen Anlage. Sehen wir von dieser späteren Verknöcherung des Gedankens ab, so erscheint uns der hohe Bau des Atrium durch bewegliche niedrige Wände gegliedert. Diese Wände waren theils Draperieen (catapetasmata), die aufgehängt wurden und faltenreich herabfielen, theils waren sie, nach Art der Jägernetze, aufgestellte und durch Pfosten und bewegliche Gerüste gehaltene Teppiche (peristromata, aulaea, auch peploi). Auch die in früherer Zeit nackten oder einfach farbigen Wände des Atrium, die eigentlichen gemauerten Umfassungswände nämlich, wurden des Komforts wegen ähnlich behangen oder umkleidet. — Dazu kommen die Portieren oder Thürvorhänge, welche in dem klassischen Alterthume sehr ausgedehnte Anwendung finden mussten, da sich in dem Innern der Häuser sehr wenige Spuren von früheren eigentlichen Thürverschlüssen aus Holz oder Metall zeigen.

Sehr oft tritt der Fall ein, dass Gemächer an einer oder gar an zwei Seiten ganz offen bleiben, dass ganze Wände fehlen, wie z. B. an dem Tablinum des römischen Hauses, das meistentheils sowohl gegen das vordere Atrium wie gegen das hinten liegende Peristil ganz und gar offen ist und seiner Anlage nach einen doppelten Verschluss durch Draperieen als nothwendig voraussetzen lässt. Dasselbe findet sich meistens an den oecis und tricliniis, die von dem Peristil aus zugänglich sind. Wir fanden genau dieselbe Einrichtung in den chinesischen Hausanlagen, wie sie noch jetzt bestehen. (Siehe oben §. 65.)

Einen interessanten Vergleichungspunkt für die oben erwähnten niedrigen und mehr oder weniger beweglichen Abschlüsse gewähren uns die Skulpturen und Malereien des Alterthums, auf denen die Handlung in scenischer Weise sich meistens vor Wänden von der beschriebenen Art abwickelt; sie dienen in der bildenden Kunst zu der rein symbolischen Andeutung des verschlossenen Raums. Viele von diesen Hintergründen bestehen aus Draperieen, die faltenreich zwischen Pfeilern aufgehängt sind, z. B. auf dem bekannten Relief, welches die Hochzeit des Jason mit der Glauke vorstellt, und auf späteren Vorstellungen römischer Hochzeiten.[1] Andere deuten auf stehende Wände, etwa nach Art der chinesischen Wandschirme hin, wie auf der berühmten aldobrandinischen Hochzeit.[2]

Die zum Aufhängen solcher Draperieschirme bestimmten Gerüste hiessen scabella (davon escabeaux, échafaudages), welche mit den oben erwähnten Theatervorhängen knarrend aus dem Fussboden des Proscenium emporstiegen, wenn das Stück zu Ende war. So glaube ich das Scabilla concrepant, aulaeum tollitur[3] des Cicero verstehen zu müssen. Besonders

[1] In Gaetani notizie sulle antichità e belle arti di Roma.

[2] Seit der Wegwischung der Uebermalungen zeigt der ganze Hintergrund des Bildes eine einzige fortlaufende Wand.

[3] Cic. pro Coelio 27. Man muss sich diese Vorhänge oder vielmehr Vorschirme des R. Theaters nicht höher denken als nothwendig ist, um die Handlung selbst für den Beschauer auf der obersten Sitzreihe zu verstecken; die oberen Stockwerke des reich verzierten Proscenium ragten darüber hinaus und ihre Wirkung wurde durch das Verstecken der Basis nur noch verstärkt. Dieses Moment der Wirkung war den Alten sehr geläufig, sie wandten es überall an, wir dagegen können das Sinnvolle einer solchen Anordnung nicht begreifen und glauben das Monument recht nackt hinstellen, nichts davon verstecken zu müssen, damit es wirke.

Ich habe bei der Inscenirung der Antigone des Sophokles, womit ich vor längerer Zeit in Dresden beauftragt war, ein Siparium nach römischem Vorbilde aus dem Fussboden emporsteigen lassen, über dem die Dekoration der Scene, in polychromer Weise

glänzende und effektvolle Anwendung fanden die Katapetasmata, Peristromata und Auläen, wenn sie zwischen den Säulen der Peristile und Stoen aufgehängt oder ausgespannt waren, zum Schutze gegen Kälte und Regen von der Wetterseite, für den Schatten von der Sonnenseite, vornehmlich aber für den Zweck des Abschliessens und als Ausstattung, als nothwendiger ornatus der Galerieen. Man darf sich eigentlich keine Säulenhalle denken, die dieses nothwendigen Schmuckes entbehre, der bald in natura als reicher buntgestickter oder gewebter Stoff, bald in monumentaler Metamorphose als konstruirte Scherwand, als Diaphragma, zwischen oder vor den Säulen sich spannt. Wir haben ein sehr bekanntes Zeugniss von der Weise, wie zu Artaxerxes Zeit die Säulenzwischenräume des Palastes zu Susa mit Teppichen verhangen wurden. Der König bewirthet das Volk in seinem Gartenpavillon. „Da hangen weisse, rothe und gelbe Tücher, mit linnenen und scharlachnen Seilen gefasset in silbernen Ringen auf Marmorsäulen. Die Bänke waren golden und silbern auf Pflastern (oder vielmehr Sockeln) von weissen, grünen, gelben und schwarzen Steinen gemacht.“ (Esther I. 6.) Noch älter sind freilich die hebräischen Berichte von der Pracht der Teppichbehänge an der Stiftshütte und dem Tempel Salomons, von denen später die Rede sein wird.

Wunderbares erzählt auch der zwar späte Schriftsteller Philostratus, der aber sicher aus alten Quellen zusammentrug, von der Pracht der Bekleidung babylonischer Königspaläste:

„Sie sind mit Erz bedeckt, so dass sie strahlen. Die Gemächer, „Männersäle und Stoen sind theils mit Silber- und Goldgeweben, theils „sogar mit wirklichem Golde, das getriebene Bildwerke zeigt, geschmückt. „Die Stickereien der Vorhänge sind der griechischen Fabel entnommen... „andere zeigen Datis, der die Insel Naxos dem Meere entreisst und „Artaphernes, der Eretria belagert etc.“ Man sieht, der Grieche legt den asiatischen Heroen ihm bekannte Namen bei, aber man erkennt in seiner Beschreibung dieselben Darstellungen, die wir auf den Alabasterplatten von Nimrud, Chorsabad und Kudjundschik sehen.

Von den Aegyptern wissen wir Aehnliches; Clemens Alexandr. Paedog. III. 2 p. 216. E. Sylb. spricht von den ägyptischen Tempelverhüllungen und Teppichvorhängen, hinter welchen sich ein fratzenhaftes

durchgeführt, eine Wirkung machte, bei der das Publikum gar nicht fragte, ob die antiken Tempel auf ähnliche Weise gemalt gewesen seien. Man vergass ganz, eine auffallende Abweichung von der traditionellen Anschauung der Antike vor sich zu haben. Kein zweifelnder Kritiker liess sich darüber aus.

Götzenbild befinde. Wir werden sehen, wie die Monumente Aegyptens eine vielfache Anwendung von Draperieen zu ihrer Vervollständigung voraussetzen lassen und wie sie selbst in engem stilistischem Zusammenhange mit der Draperie stehen.

Wie das Umspannen und Behängen der Räume[1] bei den Griechen eine uraltherkömmliche Sitte war, die bei geweihten Plätzen besondere religiöse Bedeutung beibehielt, davon zeugen viele Stellen bei den alten Tragikern, die dabei zugleich ganz ähnliche Vorrichtungen, die das Publikum auf der Scene vor Augen hatte, zu erklären bemüht sind. Vorzüglich wichtig ist in dieser Beziehung der Ion des Euripides, der einen guten Theil seines Schmuckes von den Paramenten des delphischen Apollotempels entlehnt, wie sie wohl noch zur Zeit des Dichters in den Thesauren aufbewahrt und bei Tempelfeiern ausgestellt wurden. Das ganze Stück ist gleichsam eine Tempelexegese, und wird im Folgenden noch öfter citirt werden müssen.

Gewisse vornehmlich ehrwürdige Orte der Heiligthümer erhielten durch Vorhänge besondere Weihe und wurden nur durch diese einfache und ursprüngliche Scheidung als dem Nichtgeweihten unzugänglich bezeichnet. So war bekanntlich das Allerheiligste des mosaischen Sanktuariums nur durch prachtvolle Vorhänge von der eigentlichen Tempelcella geschieden.

Die Götterbilder standen in besonders abgeschlossenen Kapellen (aedicula, secos, hedos), die mit Draperieen verhangen waren und nur zu bestimmten Zeiten enthüllt wurden. Bei Todten- und Sühnfesten fand eine vollständige Verhüllung, wahrscheinlich mit schwarzen Vorhängen, Statt.[2]

Doch auch sonst wurden die Kapellen der Götterstatuen, schon des Schutzes der letzteren wegen, durch Vorhänge, zum Theil auch, wie die Aedicula der Knidischen Venus des Praxiteles, durch Thüren verschlossen.[3] Der inbrünstige Lucius wartet in früher Morgenstunde auf den Moment, wenn von dem Bilde der Isis der weisse Vorhang rechts und links zur Seite geschoben wird, um die Göttin anzubeten.[4]

Vorzüglichen Schutzes bedurften die unzähligen mit Gewändern bekleideten Holzbilder und die kostbaren chryselephantinen Kolosse. Der

[1] Ammianus berichtet in seinem 24. Buche, dass die Assyrier auf ihren Auläen meistens Jagden und Kriegsscenen darzustellen pflegten.

[2] Diod. XVII. 10. Ovid. fast. II. 563. Aelian. XII. 57. Paus. IX. 6. 2.

[3] Lucian. Amores. 14.

[4] Apulejus Met. XI. 20.

alljährlich erneute panathenäische Peplos, das Prachtstickwerk der Athenepriesterinnen, war ein solcher Schutz, von dem man nur noch nicht recht weiss, ob er als Mantel umgehängt oder als Katapetasma vorgespannt oder endlich als Parapetasma [1] (Himmeldecke) über der Statue ausgespannt wurde. [2] Besser unterrichtet sind wir durch Pausanias von dem Vorhange, den der König Antiochus dem olympischen Jupiter widmete.

Er war aus purpurfarbigem phönikischem Wollenstoffe und mit assyrischer Stickerei bedeckt, und wurde an Stricken herabgesenkt, nicht wie das Parapetasma zu Ephesos unter die Decke hinaufgezogen; wahrscheinlich mochte diess eine Neuerung sein, welcher der ältere Gebrauch des Hinaufziehens des Vorhanges, der noch in Ephesus üblich war, weichen musste. Eben so wurde nach Quintilian das ursprünglich griechische Aulaeum der Theaterbühne gegen das spätere römische Siparium, das herabgesenkt wurde, vertauscht.

Gleich wie die Tragiker es liebten, auf die uralt geheiligte scenische Ausstattung der Tempelbezirke anzuspielen, weil das Dekorationswesen der antiken Bühne aus ganz ähnlichen Einrichtungen bestand und daher eine Veranschaulichung dessen, was der Dichter seinen Personen in den Mund legt, dadurch erleichtert wurde, eben so benützten die Komiker das gleiche Motiv, wie es ihnen die häusliche Einrichtung der Athener bot. Unter vielen Anspielungen dieser Art sei hier nur die Stelle des Aristophanes erwähnt, wo Jemandem, der sich nicht zu benehmen weiss, der Rath gegeben wird, die Decke sich anzuschauen und die Vorhänge der Aula zu bewundern. [3]

Es versteht sich von selbst, dass derselbe Gebrauch auch bei den Römern galt, worauf eine Stelle des Properz über die prachtvollen attalischen Teppiche der Säulenhalle des Pompejus zu beziehen ist. [4] Auch Martial widmet den buntgewirkten Vorhängen der Gemächer, den cubiculariis polymitis, eine Anzahl Epigramme. (Martial. XIV. 150.)

Dieser Gebrauch tritt ausserdem an den Wandmalereien Pompejis,

[1] Der Unterschied zwischen parapetasma (Himmeldecke) und katapetasma (Draperiewand), den Böttiger aufstellt, findet sich nicht überall bestätigt. So z. B. bedient sich Pausanias des Wortes parapetasma, wo er ganz bestimmt nur die Teppichwand meint. Dessgleichen auch andere Schriftsteller.

[2] Hirt, Gesch. d. Baukunst. Böttiger, kl. Schriften III. 455. II. 51. Völkel, über die Statue des Jupiter S. 50 und 235.

[3] Aristoph. Wespen 1215. Athen. V. 6 in fine.

[4] Propert. II. 23. 46. Scilicet umbrosis sordet Pompeia columnis Porticus aulaeis nobilis Attalicis.

deren Motiv eben nichts weiter als die Nachahmung solcher mit Draperieen und Scherwänden ausgestatteter Stoen und Hallen ist, auf eine Weise deutlich hervor, dass es wahrlich keines weiteren Nachweises desselben aus den alten Schriftstellern bedarf. Hier zeigt er sich in seiner ganzen Fruchtbarkeit und in allen Varietäten späterer stilistischer Ausbildung und Verbildung.

Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass das Freibleiben der Zwischenräume der Säulen bei den Alten etwas Ungewöhnliches war, dass der Säulen Bestimmung zum Theil darin bestand, eben solche Draperieen und Scherwände, von denen oben die Rede war, aufzunehmen, eine Anschauungsweise, die freilich der modernen Aesthetik eben so wenig behagen wird, wie meine Ansicht von der Polychromie der Alten.

Die Zwischenräume der Säulen boten ein sehr geeignetes Feld für Anwendung tendenziösen Schmuckes der Stickerei, Plastik und Malerei und ohne sie zu berücksichtigen, ist es uns schlechterdings unmöglich, den Reichthum an derartigen Verzierungen, deren bei den Beschreibungen der Monumente und sonst gelegentliche Erwähnung geschieht, unterzubringen. [1]

Das Eingehen in diese wichtige Frage ist hier freilich noch nicht am Orte, jedoch sei noch erwähnt, wie bis in das Mittelalter hinein im östlichen und westlichen Europa das Freilassen der Interkolumnien gar nicht Sitte war. Des Anastasius Bibliothecarius Lebensbeschreibungen der Päpste wimmeln von Stellen, die dieses beweisen; z. B. liess Sergius (a. C. 687) vier weisse und vier scharlachene Vorhänge (tetravelia) für den Umgang des Altares der Basilika St. Peters machen. Johann VI. (701) machte zwischen den Säulen des Altares, rechts und links, weisse Vorhänge. St. Zacharias machte in der Kirche St. Peter und Paul hängende Teppiche zwischen den Säulen des Mittelschiffs (742). Stephan IV. machte neben dem Haupteingange der Basilika St. Peters Vorhänge von Silbergewebe von bewundernswürdiger Grösse. Derselbe stiftete für sämmtliche Arkaden derselben Kirche aus tyrischen und gemusterten

[1] Die sogenannten Säulenbilder (stylopinakia) sind meines Erachtens von Rochette ganz unrichtig für Gemälde, die an Säulen geheftet waren, gehalten worden. Müller wagt nicht, deren Anwendung zu bestimmen. (Archäol. 157. 2.) Sollten sie nicht gemalte Relieftafeln oder nach Umständen blosse Gemälde bezeichnen, die nach Art der Draperieen oder Storen die Interkolumnien der Stoen bis zu einer gewissen Höhe ausfüllten? Wollte man nicht starr an dem materiellen Begriffe des Wortes pinakion festhalten, so liessen sich jedoch auch jene Flachreliefs der Säulen Trajans und Antonins Säulenbilder (stylopinakia) nennen.

Stoffen (de palliis Tyriis atque fundatis) fünfundsechzig Vorhänge (im Jahre 768) u. s. w. Auch die altchristlichen Mosaiken und Fresken Roms, Ravenna's etc. bezeugen diesen Usus.

Derselbe Gebrauch war auch in Frankreich,[1] England und Deutschland allgemein und dauerte fort bis in's XII. und XIII. Jahrhundert, d. h. bis zur Einführung des neuen gothischen Baustils.

Die reformirten Mönchsorden, besonders der Orden von Cluny, eiferten gegen diesen Luxus der Kirchenparamente, der später nur noch für festliche Gelegenheiten gestattet war.

Noch ursprünglicher und vollständiger erhielt sich der antike Gebrauch im Osten, woselbst er niemals abgeschafft worden ist.[2]

Das Gesagte betrifft die Sitte des Verhängens und Abschliessens der Räumlichkeiten durch vertikale Vorrichtungen des Tapeziers, in Verbindung mit den eigentlich architektonischen Theilen des Baues und zu dessen Vervollständigung; doch beschränkte sich das Draperiewesen der Alten keineswegs hierauf allein, es kam noch in häufige Anwendung, um subdiale, d. h. hofähnlich ganz oder zum Theil dachlose Räume von Oben gegen Sonne und Wetter zu schützen und sie wohnlich zu machen. Himmeldecken und Baldachine aller Art werden nicht selten erwähnt und ausserdem bieten die Wandmalereien auch hierüber erwünschte Auskunft.

Die genauere Bezeichnung einer solchen Decke als freischwebendes Himmelzelt war bei den Griechen Pteryx und Uraniskos, während Bezeichnungen wie Parapetasma, Peplos und das spätere Aulaeum beliebig für senkrechte und horizontale Gewanddecken gebraucht wurden.

Der Gebrauch der Himmeldecken bei subdialen Räumen ist wohl so alt wie diese selbst. Sichere Wahrnehmungen an den Monumenten Aegyptens deuten darauf hin, dass diese für ihre Anwendung berechnet sind und was mehr ist, dass die Himmeldecken ein integrirendes Element des ägyptischen Stiles bilden. Aehnliches lässt sich von der Baukunst Westasiens behaupten, obschon uns hier dafür die thatsächlichen Beweise fehlen. Auch bei den Griechen waren die gewebten Himmeldecken sowohl in stofflicher wie in symbolischer Anwendung von grösster Bedeutung; über das Himmelzelt als Symbol des hellenischen Baustils und dessen grosse Wichtigkeit als solches wird später erst zu sprechen sein,

[1] In den miraculis St. Benedicti liest man, dass 1095 die Kirche von Fleury sur Loire mit vielen Teppichen geschmückt war. (D'Achéry Spicileg.) Vergl. auch Gregor von Tours passim.

[2] Ch. Müller. Commentatio historica de genio moribus et luxu aevi Theodosiani pag. 122 f.

was aber jene Anwendung wirklicher gewebter Stoffe als Himmeldecken in Verbindung mit hellenischen Bauanlagen betrifft, so steht auch diese unzweifelhaft fest, wenn es schon an ganz sicheren Gewährstellen für diesen Gebrauch bei den alten Schriftstellern fehlen mag. Man hat die Vermuthung aufgestellt, dass der berühmte panathenäische Peplos der Athenastatue ein solcher Uraniskos gewesen sei, der zum Schutze der Gottheit unter der Tempeldecke aufgehängt wurde; eine Vermuthung, die Böttiger,[1] wie mir scheint, zu entschieden verwirft, da sich doch aus der Stelle des Ion,[2] die er bei dieser Gelegenheit citirt, ganz unfehlbar wenigstens soviel ergibt, dass Himmeldecken unter dem Namen von Peplen in dem Tempelwesen der Alten nichts Ungewöhnliches waren. (S. weiter unten.)

Das älteste Vorkommen einer monumentalen Vorrichtung zu der Aufnahme von Velen sind die gigantischen isolirt stehenden Säulen, welche eine Gasse bildend den grossen Vorhof des Tempels zu Karnak in Theben in der Mitte durchschnitten und von denen noch einige aufrecht stehen. Ihre Bestimmung ergibt sich aus den Wandmalereien dieses 948 Jahre vor unserer Zeitrechnung gebauten Tempelvorhofs, worauf ganz ähnliche Säulen mit einem Aufsatze abgebildet sind und ihre Bestimmung, ein prachtvolles Himmeldach aus Stoffen zu stützen, verrathen. Wir werden auf dieselben zurückkommen und zeigen, welche Bedeutung sie in der Stilgeschichte ägyptischer Baukunst einnehmen.

Die Parapetasmen der römischen Atrien und Peristile bestanden aus den reichsten Stoffen, oft aus Purpur, waren wie jenes im Ion geschilderte mit Himmelszeichen, dem Sonnengotte, der Eos, der Iris und anderen den Uranos[3] bezeichnenden Bildern bestickt oder wenigstens mit Sternen übersäet, und wurden in malerischer Drappirung und mit reichstem Faltenwurfe über den Säulen durch seidene oder goldene vollbequastete Schnüre befestigt. Dieses ergibt sich deutlich aus vielen der schönsten Wandgemälde aus römischer Zeit.

Die Parapetasmen der Atrien werden von Vitruv interpensiva genannt, denn so muss der Ausdruck verstanden werden, wenn er im dritten Kapitel des sechsten Buchs den Nutzen der Stützsäulen der Atrien hervorhebt, die gestatten, die Unterzüge leichter zu halten, da sie die Last der aufgehängten Decken nicht zu tragen hätten.

[1] Kleine Schriften III. 455.

[2] Euripid. Jon. v. 1157. *πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων.*

[3] Artaxerxes schenkte dem Timagoras unter anderen Gegenständen „ein buntgesticktes Himmelzelt". (*σκήνην οὐρανόροφον ἀνθίνην.*) Heraclides in Athen II. 31.

Der Ausdruck „interpensiva“ diente auch in spätrömischer Zeit zur eigentlichsten Bezeichnung derjenigen Velen und Decken, die zur Beschattung der Strassen und Passagen aufgehängt wurden. Dieser Gebrauch, der in dem luxuriösen theodosischen Zeitalter auf asiatische Weise allgemein wurde, war auch schon in früher Zeit bei den Griechen bekannt, obschon er als Zeichen des verweichlichten Luxus galt. So berichtet Timäus von den Sybariten, dass sie die Wege, die zu ihren Villen führten, bedeckten. Vielleicht waren diese Lauben der Sybariten, nach Art der persischen Strassen, durch konstruirte Decken (ὁδοὶ κατάστεγοι) beschattet.[1]

Ueber das Velarium und das Draperiewesen der Theater im Allgemeinen wird Ausführlicheres in einem späteren Abschnitte des Buches folgen.

In dritter Anwendung als Fussdecke scheint der Teppich bei den Griechen sehr früh durch Estrichfussböden, buntes Marmorgetäfel und Mosaik verdrängt worden zu sein. Selbst im Homer werden die tapetia nur erwähnt in Verbindung mit Lagern oder Bettvorrichtungen, sie waren von geringem Maasse und wurden, wie noch jetzt im Orient üblich ist, nur für bestimmte Zwecke ausgebreitet, aber nach aufgehobener Lagerung oder Sitzung wieder aufgerollt.

Aehnlich war es bei den Aegyptern, wie die Malereien beweisen. Man bediente sich schon im höchsten Alterthume der noch jetzt der Kühle wegen gesuchten aus Palmblattrippen zusammengefügten niedrigen Estraden, worauf dann bunte Leinwandteppiche oder Baumwollenzeuge ausgebreitet wurden.[2]

Anders bei den alten Völkern des Orients; sie trieben grossen Luxus mit festen Teppichen, die den Boden bedeckten. Diess erhellt aus darüber erhaltenen Nachrichten und ersieht man deutlich aus der Einrichtung der Palastfussböden, die einfach getäfelt oder zum Theil ganz aller Bekleidung baar sich zeigen, während die Wände in äusserster Pracht glänzen. Nur wo die Teppiche nicht gelegt werden konnten, z. B. zwischen den Thürpfosten, sieht man theils reich gemusterte Steingetäfel, theils sogar Bronzefussböden mit eingelegter Silberarbeit u. dergl.

In der Halle der Melophoren des Palastes zu Susa lag ein glatter sardianischer Teppich, worauf der König allein ging, wenn er mit seinem

[1] Timaeus in Athenaeo. XII. 17. (c. 3. pag. 519. ed. Cas.) Coste & Flandin Voyage en Perse.

[2] Wilkinson, manners and customs etc.

Cortège aus dem Harem durch die Halle zog, um den Wagen zu besteigen oder um auszureiten.[1] So auch erwähnt Xenophon als eines fremdartigen und übertriebenen Luxus der persischen Gewohnheit, die Lagerbetten auf Teppiche zu stellen, damit das Steingetäfel nicht zu harten Grund bilde, sondern sein Widerstand durch die elastischen Teppiche gebrochen werde.

Die Gefährten Alexanders führten den Luxus der Fussteppiche auch in Griechenland ein, woselbst sie vorher als eine nur den Göttern zukommende Ehrenbezeugung betrachtet wurden. Daher lässt Aeschylus seinen Agamemnon es voll Scheu von sich abweisen, die ihm von Klytämnestra gebreiteten Purpurteppiche zu betreten.

Erst nach Alexander kam dieser Luxus an den üppigen Höfen der Könige und Tyrannen auf. Schon Clitus hatte nach Phylarchus seinen Audienzsaal mit Purpurteppichen belegt.[2] Das Zelt des Ptolemaeus Philopator hatte in der Mitte zwischen den Lagerbetten und Tischen einen Gang, der mit glatten persischen Tapeten belegt war, deren eingestickte (oder gewebte) Darstellungen von Thieren und Menschen durch die Schönheit ihrer Zeichnung Bewunderung erregten.[3]

So mochte dieser asiatische Aufwand auch in die bürgerlichen Wohnungen Eingang finden,[4] obschon wohl nur in beschränkter Weise. Dasselbe gilt von den Römern.

Die oben besprochenen Tapezierarbeiten bilden mehr oder weniger integrirende Theile des architektonischen Systemes und sind wohl zu unterscheiden von jenen, die bei besonders festlichen Veranlassungen aus dem Garde-meuble hervorgeholt wurden.

Die Tempelcella mit ihrem prachtvollen Peripteros, der Peribolos mit seinen Stoen, die Aula und der Oikos des Wohnhauses mögen durch die vereinten Künste des Architekten, Bildhauers, Malers und Vestiarius noch so vollendet ausgestattet sein, die Wände von Edelsteinen und Metall glänzen oder mit Meisterwerken der Künste bedeckt sein; bei Pompen, Mahlzeiten und Festen werden sie dennoch durch Einbaue und Bekleidungen aller Art geputzt und umstellt; die Lakunarien aus Cedernholz, Gold und Elfenbein erscheinen mit Auläen aus kostbarem Purpur malerisch und prunkvoll halb verhängt, als sei keine Decke vorhanden und lagerte

[1] Heraclides in Athenaeo XII. cap. 8.

[2] Athen. XII. 55.

[3] Athen. V. 26.

[4] Terent. Phorm. prol. 27. Tegiculum dicunt Graeci quod insternitur pavimentum.

man unter Zelten. Die Marmor- und Porphyrsäulen verstecken sich halb hinter gestickten Tapeten, die sie eng umschliessen, oder sie sind mit Laubgewinden, Reisern und Kränzen zu neuer improvisirter Ordnung umgestaltet. Vor die kostbar ausgestattete Architektur der Wände werden Draperieschirme gestellt, um den Saal festlicher und zugleich wohnlicher zu machen.[1] Aehnliche Vorrichtungen setzen sich auch auswärts des Hauses fort und durch sie wird das Freie in den Bereich desselben hineingezogen. Ein doppeltes Spalier bezeichnet den geweihten Dromos, den die Pompa nehmen wird. Assyrische, babylonische Tapeten, tyrische Purpurdecken und alexandrinische Prachtgewebe werden bei dieser Gelegenheit zur Schau gestellt; wo sie nicht zureichen, werden gemalte Stoffe benützt; auch überdeckt sind diese Gänge und zwischen hohen bewimpelten Säulen flattern purpurfarbige und weisse Peplen.[2]

Dieses sind älteste Volksüberlieferungen; sie sind, wie gesagt, älter als die Baukunst selbst und sie greifen auf mehrfache Weise formengebend und formenumbildend sogar tief in den monumentalen Stil dieser Kunst ein. Diess bezeugen schon jene bereits erwähnten kolossalen Baldachinträger zu Karnak, die den heiligen Dromos der Pompa des Reichsgottes Aegyptens, wie sie des Tempels Vorhof der Länge nach durchzieht, bezeichnen. Denselben Zweck als Baldachinhalter haben auch jene mystischen Sphynxalleen, durch welche die Fortsetzung des Dromos von Station zu Station, und bis zum Ufer des heiligen Nilstroms, bezeichnet ist.

Sicher mussten die grossen Tempelfeste der Griechen aus bester Zeit nach derselben allgemeinen Völkerüberlieferung durch improvisirte Ausschmückungen und Bekleidungen der Monumente öffentlicher Plätze und Strassen gehoben sein. Hätten wir nur genauere Beschreibungen der Aufzüge jener athenischen doppelten Panathenäenfeste, der grossen und kleinen Dionysien, der Thesmoforien und Eleusinien, wie wir sie von den Pompen und Festgelagen der üppigen nachalexandrinischen Zeiten besitzen.[3] Doch über dasjenige, was uns augenblicklich angeht, nämlich

[1] Beim Hochzeitsmahle des Makedoniers Karanos war ein Oikos ringsum mit weissen Battistdraperieen behangen, die sich aufthaten und hinter welchen Fackelträger hervortraten. Hippolochos in Athen. IV. 5. Bei einem Gastmahle, das Kleopatra dem Antonius gab, waren die Wände des Prachtgemaches besonders zu diesem Feste mit goldgestickten Purpurtapeten umspannt. Socrates Rhod. in Athen. IV. 29.

[2] Ovid. Amor. III. 13. It per velatas annua pompa vias.

[3] Nur vom Peplos der Athena, der von den Stickerinnen (ἐργάστιναι) unter Aufsicht von zweien aus der Mitte edler Geschlechter gewählten Arrhephoren und

über das temporäre Ausschmücken der Monumente und öffentlichen Plätze bei Festen, gibt auch die, sonst ziemlich weitschweifige, Erzählung des Callixenus von der Pompa des Ptolemäus Philopator und die des Polybius von der Pompa des Antiochus Epiphanes keine Auskunft.[1]

Die wahnsinnigen Aufzüge des Antiochus waren bereits Nachahmungen der römischen Triumphzüge und öffentlichen Spiele, bei denen das in Rede stehende Prinzip der improvisirten Bekleidung und Ausschmückung der öffentlichen Monumente, Strassen und Plätze grossartigste Anwendung fand.

Bei diesem Mangel an Auskunft über ältere Sitte der Ausschmückung öffentlicher Monumente und Plätze, sowie der Privatwohnungen bei festlichen Gelegenheiten sind die ausführlichen Berichte über die Pracht der römischen Triumphe für unser Interesse von Wichtigkeit, obschon auch sie gerade für diesen Punkt äusserst karge Auskunft bieten und fast niemals das Wie der Anordnung recht plastisch klar zu erkennen geben. Sonst wären sie gerade desshalb für uns um so bedeutsamer, als sich in dem späten Luxus der Römer, der sich bei Gelegenheit der Pompen und Feste zu erkennen gibt (wie in so vielen anderen, besonders auch die Baukunst berührenden, Neuerungen des nachalexandrinischen und römischen Lebens), eine Wiederkehr urältester Motive, durch die Vermittelung der asiatischen Einflüsse, die sich geltend machten, deutlich und unverkennbar zeigt. —

Die Dekoration des Forum, des Comitium, der Portiken, Basiliken und Tempel durch improvisirten Schmuck bei Pompen, Triumphen, damit meistens verbundenen circensischen Spielen und überhaupt Volksfesten aller Art war wichtiger Theil der Amtspflichten der Aedilen, welche ganz besonders in der glanzvollen und überraschend neuen Weise, wie sie ihn erfüllten, das Andenken an die von ihnen bekleidete Staatswürde beim Volke zu verewigen bestrebt waren, so dass die Aedilitäten gewissermassen

unter Theilnahme einiger Priesterinnen gewebt und gestickt wurde, wissen wir, dass er, auf einer rollenden Maschine, die einem Schiffe glich, segelartig ausgespannt, durch die Strassen und Plätze, die der heilige Zug nahm, zur Schau gefahren wurde. Er war auf Scharlach- oder Safrangrunde goldgestickt. Die sehr kunstvolle Stickerei stellte den Gigantenkampf und andere den Ortsmythen und der Geschichte Athens entnommene Motive dar. Dass bei diesem Feste die Strassen und Plätze, durch welche der Zug ging, durch Dekorationsbauten geschmückt wurden, ersieht man aus der Notiz, die uns Athenaeus (IV. 64) mittheilt, wonach Demetrios, der Enkel des Demetrios Phaleraios, als Hipparch der Panathenäen dem Aristagoras zu Ehren bei den Hermen ein Gerüst baute, das höher war, als diese Hermen selbst.

[1] Athen. V. cap. 21.

nach diesen Festordnungen durch die Oeffentlichkeit registrirt wurden. Die damit verbundenen dekorativen Ausstattungen öffentlicher Monumente waren zuerst nur auf die Dauer des Festes berechnet, und wenigstens in materieller Beziehung nichts anderes als was noch jetzt das Wesen einer Festordnung ausmacht, nämlich auf Leinwand über leichtem Lattengerüst ausgeführte Dekorationsmalerei. Nur dass man selbst in den Zeiten des tiefsten Verfalls der Künste immer noch an dem eigentlichen Gedanken, der solchen festlichen Ausschmückungen der Plätze und Monumente zum Grunde liegt, festhielt, von welchem nur unsere Architekten und Dekorateurs, die sogenannten Praktiker, denen solcherlei einträgliche Aufträge gewöhnlich zu Theil werden, nichts wissen, auch aus guten Gründen nichts wissen wollen.

Die Plätze und Monumente waren alte geheiligte Würdenträger des Volks, die es galt, nicht zu verhüllen und unkenntlich zu machen, sondern der Gelegenheit entsprechend in überraschend festlicher und neuer Weise hervorzuheben, sie gleichsam durch den ihnen geliehenen Schmuck eine improvisirte, die Veranlassung des Festes betreffende Allokution an das Volk halten zu lassen. Daher blieb die möglichste Sorge für die Erhaltung der Individualität der alten welthistorischen Monumente für den dekorirenden Aedilen und die unter ihm wirkenden Architekten und Dekorateurs erste Pflicht und Regel. Durch den Ornatus und die ihm eingefügten Argumente wurden sie nur festlich beseelt, wurde ihnen das Organ, sich als alte Bekannte vernehmlich mit dem Volke über die Zeitumstände zu unterhalten, geliehen.

Das früheste Beispiel einer Dekoration der Monumente Roms, von welchem wir Näheres wissen, wurde gegeben bei Veranlassung der Pompa des M. Valerius Maximus Messala, im Jahre Roms 490 (262 vor unserer Zeitrechnung). Plinius erzählt, dieser Feldherr habe die Schilderei der Schlacht, in welcher er die Karthager in Sicilien besiegt habe, an der Seite der Curia Hostilia „ausgestellt“.[1] Erst siebenundvierzig Jahre später, im Jahre 443 der Stadt, fällt der Triumph des L. Papirius Cursor über die Samniten, den Livius fälschlich für den ersten erklärt, bei welchem das Forum von den Aedilen geschmückt worden sei. (Inde natum initium dicitur fori ornandi ab aedilibus quum thensae ducerentur. Liv. IX. 40). Später stellte L. Scipio das Gemälde seines asiatischen Sieges

[1] Plin. XXXV. 4. Dignatio (picturae) praecipue Romae increvit (existimo) a. M. Valerio Max. Messala qui princeps tabulam picturae praelii quo Carthaginienses et Hieronem in Sicilia devicerat proposuit in latere Curiae Hostiliae anno ab urbe c. 490.

auf dem Kapitole aus. L. Hostilius Mancinus liess seine Heldenthaten bei Erstürmung der Mauern Karthagos, die Lage dieser Stadt und den ganzen Hergang der Belagerung malen und im Forum „ausstellen", wobei er selbst den Exegeten der Schildereien machte und dem Volke die dargestellten Scenen erklärte. Auch eigentliche Dekoration mit gemalter Architektur kam dabei in Anwendung, wie diejenige war, durch welche die Aedilität des Claudius Pulcher sich auszeichnete, der während der circensischen Spiele grosse Versatzstücke mit gemalten Tempelfaçaden etc. vorbrachte, wodurch die Raben getäuscht wurden und sich auf die gemalten Dachziegel setzen wollten. Bei dieser älteren Art der festlichen Ausschmückung der Plätze und Monumente Roms erkennt man das Hervortreten eines schildernden Prinzips der Malerei, das entschiedenen Gegensatz bildet zu dem plastisch idealen Stile dieser Kunst bei den Griechen, und das dem breiten illustrirenden Tone der Darstellungen auf assyrischen und babylonischen Teppichen, wie wir sie aus den Beschreibungen der Alten kennen, auffallend gleicht, ein Prinzip, das sich auf den Alabasterreliefs von Ninive wiederfindet, sowie es merkwürdigerweise nach vielen Jahrhunderten bei gänzlich umgestalteten socialen Verhältnissen in den frühesten Teppichwirkereien und Leinwandmalereien des Mittelalters fast durchaus unverändert wieder auftaucht.[1] Die ausführlichsten Mittheilungen über Inhalt und Behandlung dieser eigenthümlichen Branche antiker Malerei verdanken wir Flavius Josephus in seiner Beschreibung des Triumphes der Flavier über das zerstörte Jerusalem. Ungeheure Wagen (fercula, pegmata), die bis zu dem dritten und vierten Stockwerke der Etagen hinaufreichten, waren theils mit golddurchwirkten Teppichen, theils mit gemalten Bildern umhegt (πεϱιβέβλητο) und wenn man von den Schlachten, Metzeleien, Eskaladen, Flussübergängen, Siegeszügen und sonstigen Kriegsscenen liest, die darauf gemalt waren, so glaubt man einen Bericht Layards über neue Entdeckungen von Alabastertafeln aus Kudjundschik vor sich zu haben.[1] Ich zweifle keinen Augenblick, dass diese transportablen auf Wagen fortgezogenen Gemälde ebenso wie diejenigen, welche ihnen antwortend und entsprechend die Hallen und Wände der Monumente festlich schmückten, im eigentlichsten Sinne gemalte Leinwandteppiche waren, als Ersatz für wirkliche Teppiche, die nicht in zureichender Zahl aufgetrieben werden konnten und die, der Gelegenheit entsprechend, mit Bildwerken zu sticken, es an Zeit und Geschicklichkeit gebrach. Diess widerspricht zwar der Ansicht Rochette's,

[1] Siehe weiter unten.

der seiner Marotte getreu hier durchaus nur Holzgemälde zulässt, weil sie tabulae [1] genannt werden, es entspricht aber der Natur der Sache und dem Umstande, dass die Gemälde mit wirklichen gestickten Teppichen auf eine Weise in Verbindung treten, wodurch beide gewissermassen mit einander identificirt werden, und warum sollten Theile der Pegmata, nämlich mit Leinwand bespannte Rahmen, nicht gleichfalls tabulae und selbst griechisch Pinakes [2] genannt worden sein, da diese Ausdrücke, in ihrer späteren uneigentlichen Anwendung wenigstens, nur den formellen Begriff einer Fläche, die zur Aufnahme von Malereien oder Skulpturen geeignet ist, wiedergeben, das Stoffliche gar nicht mehr berühren. So sind die Worte Schilderei, Tafel, toile, quadre, fraim, tablet u. s. w. in den modernen Sprachen Abstraktionen, bei denen sogar an das Räumliche gar nicht mehr gedacht wird, sondern nur an das dargestellte Bild, die Malerei auf der umrahmten Fläche. Nichts desto weniger liegt der Begriff Täfelung überall, wo bei alten Schriftstellern nicht bloss die Worte tabula, pinax, abacus crusta u. dergl. ähnliche, sondern auch die allgemeineren kunsttechnischen Ausdrücke pictura, graphe u. dergl. vorkommen, immer sehr nahe und ist er weit mehr, als diess in der modernen Flächendekoration der Fall ist, mit dem ästhetischen Begriffe des Gemäldes verwachsen, insofern nämlich die antike Malerei als Theil der Wanddekoration, dem Stile nach, stets Tafelmalerei war und blieb. Sie war es schon als gestickte Draperie, da die Stickerei mehr als jede andere Technik der Flächendekoration von der Umrahmung abhängt und ohne letztere gar nichts Gewebtes als Fläche sich entwickeln kann, da ihr der Webstuhl und der Stickrahmen noch ausserdem ganz bestimmte und zwar sehr beschränkte räumliche Grenzen stellen. In Betracht dieser räumlichen Grenzen der Hyphantik (textilen Kunst) wenden auch wir auf sie noch häufig genug ähnliche Worte an, z. B. Bahn, Stück u. dergl.

Wie oft die Malerei die gestickten Muster und Darstellungen auf

[1] Joseph. B. J. VII. 5. Vergl. auch die Beschreibung des Triumphes des Aemilius Paulus im Plutarch. Aem. Paulus cap. 32 ff. und Livius B. 45, c. 40. Ferner über den Triumph des Pompejus Plutarch im Leben des Pompejus 45, und Appian. Mithridat §. 117. Plin. XXXIII. 12. 54. Bulenger de Triumphis. R. Rochette pag. 298 ff.

[2] Wenn nicht von geraubten Kunstwerken die Rede ist, die in späterer Zeit bei Gelegenheiten wie die im Texte erwähnten zur Schau gestellt und herumgetragen wurden, wird das griechische Wort πίναξ nirgend gefunden, ein Umstand, der sehr für die Annahme spricht, dass die eigentlichen älteren Dekorationsmalereien, die bei Ausschmückung der Triumphe in Anwendung kamen, auf Leinwand gemalt waren.

Stoffen, sogar auf Kleidungsstücken,[1] bei den Alten ersetzen musste, ist aus unzähligen Stellen der Schriftsteller nachweislich. Diese Sitte scheint ursprünglich aus Aegypten zu stammen, und wie so vieles Andere, was die spät griechische und römische Kunst charakterisirt, über Alexandrien und durch die Vermittlung der ptolemäischen Glanzperiode, die ägyptische Elemente in eigenthümlichster Weise hellenisirte, den Weg nach Griechenland und Rom gefunden zu haben.[2] Wir werden diesem alexandrinischen Einflusse wiederbegegnen, wenn uns der Gang unserer Untersuchung auf die Besprechung der monumentalen Anlagen Roms zu den Kaiserzeiten führen wird.

Ich denke mir jene auf Rädern fortbewegten gigantischen Maschinen, thensae oder tensae (von tendere, ausspannen) und fercula, griechisch *πήγματα* genannt, in ähnlicher Weise wie die verzierten Scheiterhaufen (busta, rogi, *πυραί*), von denen später zu sprechen sein wird, mit Zonen von Teppichen und gemalter Leinwand umhegt, ausserdem mit Elfenbeinstatuen, Bildwerken aus Gold und Silber, Schilden und Festons glänzend ausgestattet und mit Trophäen, Spolien und geraubten Kostbarkeiten aller Art bekrönt. Oft waren sie in Form von Kastellen gestaltet, Modelle der eroberten Städte.[3]

Der Einfluss, den diese schwerfälligen Wagengerüste mit ihrer beschreibenden Dekoration auf die römische Monumentalarchitektur ausübten, tritt am nächsten hervor an den Triumphalsäulen, von denen sich noch die des Trajan und die des Antoninus Pius erhalten haben.[4]

[1] Z. B. Apulejus Metam. XI. Tribunae jussus superstiti, byssina quidem sed floride depicta veste conspicuus Quaque viseres colore vario circumnotatis insignibar animalibus. Hinc dracones Indici, inde gryphes hyperborei quos in speciem pinnatae alitis generat mundus alter.

[2] Wie sehr die Römer der Kaiserzeit in der Technik der Leinwandmalerei bereits die Grenzen überschritten hatten, welche die Kunst in ihrer besten Zeit einzuhalten pflegt, beweist das einhundertzwanzig Fuss hohe auf Leinwand gemalte Kolossalbild des Nero (Plin. XXXV. 7. 35), beweisen auch die bereits angeführten Siparien der Theater. Man führte ähnliche Vorhänge mit darauf gemalten Verbrecherscenen aus und hing sie zwischen das Tribunale, wo Gericht gehalten wurde, und die Basilika, als Scheidung und zugleich, um durch sie auf die Gemüther der Richter einzuwirken. Quintil. Just. Orat. VI. 1. 3.

[3] Appian. Punic. VIII. 66. *πύργοιτε παραφέρονται, μιμήματα τῶν εἰλημμένων πόλεων, καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγωνότων* (sic!). Man trug Thürme, Nachbildungen der eroberten Städte, Bilder und Schemen der durch den Ausruf mitgetheilten Kriegsthaten zur Schau herum.

[4] Bei Gelegenheit des achtzigsten Geburtstags Königs Anton von Sachsen führte ich auf dem Markte Dresdens eine hölzerne Kochlearsäule aus, die der Bildhauer

Sie sind in der That etwas Aehnliches wie jene Schaugerüste, gleichsam stehende und in Marmor ausgeführte thensae, gerade so wie die rogi das Motiv zu einer ganzen Klasse von Grabmonumenten gegeben haben, von denen schon früher die Rede war. Der Figurenfries, der an dem Schafte jener Säulen sich hinaufwindet, ist dann auch weiter nichts als monumentale Durchbildung des Motives, das in den gemalten Leinwandumwürfen jener pegmata vorlag und konnte sich daher auch in Streifen um die cylindrische Oberfläche der Säule herumwickeln lassen. Der Römer sah darin keine Stilverletzung, schon weil er dabei an jene schmiegsamen Originale, die Leinwandmalereien als Bekleidungen der Schaugerüste, erinnert wurde, und unsere Kunstpuritaner, denen die Kochlearsäulen sehr verhasst sind, ermangeln des richtigen Standpunktes zu ihrer Beurtheilung. Ich werde darauf bei anderer Gelegenheit zurückkommen und Spuren von Farben an den Skulpturen der Trajanssäule nachweisen, die Zeugniss dafür ablegen, dass sie wirkliche Malereien waren.

Diesen Triumphkarren mussten nun auf dem Wege, den sie durchzogen, und vorzüglich längs des Circus und des Forum ganz ähnliche Dekorationen entsprechen, die den Monumenten vorgestellt und angeheftet wurden. Wir wissen aus den freilich ungenügenden Andeutungen bei den Autoren, von denen einige bereits oben angeführt wurden, dass Aehnliches wie auf jenen herumgefahrenen Schildereien auch auf ihnen zur Schau gestellt wurde; nämlich theils Allegorisches, wie genommene Städte, eroberte Provinzen, Flussgötter, Lokalnymphen und dergl.,[1] theils kolossale Porträtfiguren der Sieger und der Besiegten,[2] theils, wie es scheint, topographische Pläne oder ganze Länder in Vogelperspektive mit Bezeichnung der Schlachten und Kriegsthaten auf denselben,[3] theils wirkliche Schlachtscenen, Metzeleien, furchtbare Katastrophen und der ganze Verlauf des Feldzuges in Bilderfolge,[4] theils sogar gemüthliche

Rietschel mit einer herrlichen geflügelten Figur krönte. Das Volk wollte sie später in Stein ausführen und hatte schon 40,000 Thaler dazu durch Beiträge zusammengebracht. Aber die Idee scheiterte an der Opposition einiger Kunstphilister und Fanatiker der Nützlichkeit und das Geld fiel der Armenkasse anheim.

[1] Plin. V. 5. Tacit. Annal. II. 41, vecta spolia, simulacra montium, fluminum, praeliorum.

[2] Dio Cass. LVI. 34.

[3] Liv. LXI. 28. Sardiniae Insulae forma erat et in ea simulacra pugnarum picta.

[4] Wie auf den bereits citirten Dekorationen des Forum, die L. Hostilius Mancinus selbst explicirte. (Plin. XXXV. 4. 7.) Hier sind auch die ergreifenden Scenen aus der Untergangsgeschichte des Mithridates und die des judäischen Krieges zu erwähnen. Plut. Pomp. 45. Joseph. b. J. in fine. Tacit. Annal. II. 41.

Genrebilder, Marketenderscenen und Karrikaturen (wie jener von Livius beschriebene Empfangschmaus, den die Beneventaner den siegreich zurückkehrenden Legionen des Tib. Gracchus gaben), theils endlich auch scenische Dekorationen. Für die Applikation dieser Gegenstände sind die Ausdrücke, womit die Autoren das Aufstellen derselben bezeichnen, charakteristisch. Livius und Plinius bedienen sich dafür meistens der Worte proponere und ponere,[1] ausstellen, zur Schau stellen. Dann kommt der Ausdruck Bekleidung vor, wenn von der Ausstattung der Monumente mit ähnlichem Gelegenheitsschmucke die Rede ist. Z. B. Plin. XXXV. 7, wo bei Veranlassung eines Gladiatorspieles zu Antium die öffentlichen Portikus mit Malerei bekleidet werden, auf welcher die Gladiatoren und alle Angestellten mit Porträtähnlichkeit dargestellt sind.

Wo solche Ausdrücke vorkommen, ist man, glaube ich, immer berechtigt an einen laxen, provisorischen, wenigstens nicht ursprünglich dem Plane der Anlage entsprechenden, Zusammenhang zwischen dem Aufgestellten und dem, woran es aufgestellt ist, zu denken. So z. B. bei Juvenal Sat. XII. 100,[2] wo von den Anschlagtafeln die Rede ist, die die Portikus bekleiden; und bei Cicero in Verr. IV. 55,[3] wo er von den Gemälden spricht, die die inneren Wände des Minervatempels zu Syrakus bekleideten. Wenn dagegen das bekleidende Prinzip eine engere monumentale Verbindung mit der Architektur eingeht, so bedienen sich für die Bezeichnung des ersteren und seiner Applikation sowohl Griechen als Römer ganz besonderer, gerade diesen Zustand speziell charakterisirender, Worte. Dergleichen ist ἁρμόζειν, ἐναρμόζειν,[4] einfügen, ein Wort, das man auch für das Wölben gebraucht, daher der Schlussstein Harmonia heisst; ferner ἐγκροτεῖν, welches Wort Philostratus benützt, um die Einfügung bronzener (emaillirter oder eingelegter) Bildertafeln in die Mauer zu bezeichnen, und welches in der Kunst des Wölbens in demselben Sinne angewandt wird wie ἁρμόζειν.[5]

Die Lateiner brauchen dafür die Worte imprimere, includere,

[1] Plin. XXXV. 4. 7, tabulam picturae praelii proposuit in latere Curiae Hostiliae. Situm Carthaginis ejusque expugnationes depictas proponendo in foro. Dessgl. Liv. XLI. 28.

[2] Fixis vestitur tota tabellis porticus.

[3] His autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur.

[4] Philostr. Sen. Imag. prooem. pag. 4. ed. Jacobs. Vergl. Raoul Roch. Peintures antiques inédites pag. 161, wo viele Stellen citirt sind.

[5] Philostr. V. Apoll. II. 20. pag. 71. Letronne, Lettres d'un antiquaire à un artiste pag. 435.

inserere.[1] Was darunter gemeint war, erhellt deutlich aus mehreren Stellen der Alten, vorzüglich auch aus dem siebenten Buche des Vitruv, welches ich später in Verbindung mit jenen Stellen noch besonders besprechen muss, tritt aber noch deutlicher hervor an den Wanddekorationen römischer antiker Bauwerke, an denen sich das Verfahren des Einlegens und Täfelns der Wände theils thatsächlich dadurch kund gibt, dass wir eingelassene und zum Einsetzen bereitstehende Tafeln mit den Wandöffnungen, die sie aufnehmen sollen,[2] vor Augen sehen, theils nur prinzipiell und zwar in diesem Sinne überall, wo sich überhaupt dergleichen Ueberreste noch zeigen.

Dergleichen provisorische, nicht monumentale, Verzierungen der Plätze und Denkmäler mochten nebst vielem Missbrauch angehefteter Inschrifttafeln und Anathemen sich mitunter eine Zeitlang erhalten und die öffentlichen Gebäude überwuchern, bis einmal wieder durch einen Senatsbeschluss oder das Edikt eines Kaisers reine Gasse gemacht und aufgeräumt wurde.

Wir haben verschiedene Beispiele von derartigen Abrechnungen mit der Vergangenheit.[3] Es scheint auch, dass ein Theil dieser Dekorationsmalereien, nachdem sie ihre öffentlichen Dienste gethan hatten, zum Schmucke der Eingänge und Atrien der Häuser der Aedilen, Festgeber und Triumphatoren verwandt wurde,[4] woselbst sie, mit ihren titulis und prooemiis überschrieben, den Ruhm und den Adel der Familie verkündeten.

In anderen Fällen mochten sie die Veranlassung geben zu späterer soliderer Ausführung des Motives, welches durch sie gegeben war. In

[1] Letronne l. c. pag. 87, woselbst die Gewährstellen zu finden. Dessgleichen Raoul Roch. peintures antiques pag. 162.

[2] Winckelmann, Geschichte der Kunst. II. pag. 126. 127. Brief an den Grafen Brühl, pag. 31. Letronne l. c. S. 74. Rochette pag. 378; pag. 29 ff. und pag. 351. Note 2.

[3] Liv. XL. 51. M. Aemilius Lepidus censor — aedem Jovis in capitolio columnasque circa poliendas albo locavit; et ab his columnis, quae incommode apposita videbantur, signa amovit. Diess geschah im Jahr 179 v. Chr. Etwa 200 Jahre später verordnete August mit Bewilligung des Senats eine zweite Aufräumung.

[4] Auctor carm. ad Pison. S. in Wernstorfs Poet. lat. minores IV. pag. 238. Nam quid imaginibus quid avitis fulta triumphis Atria etc. Plin. XXXV. 2. Altae foris et circa limina alienarum gentium imagines erant. Ibid. Affixis hostium spoliis. Liv. XXXVIII. 43. Ambraciam captam signaque quae ablata criminantur et caetera spolia ejus urbis ante currum laturus et fixurus in postibus suis. Vergl. R. Rochette, peint. ant. pag. 344 ff.

dieser Beziehung sind die Triumphbögen zu nennen, gleichsam Gegenstücke und Antistrophen zu den bereits oben angeführten Triumphalsäulen als Repräsentanten eines festlich geschmückten Durchgangs. Auch an ihnen sehen wir einen Stil der Plastik und eine Applikation derselben, die sich lediglich und allein aus dem angeführten Umstande richtig erklärt. Wer ahnt nicht hier den innigen Zusammenhang des in Rede stehenden Prinzips mit der gesammten Architektur des Alterthums und dessen ungemeine Wichtigkeit für die architektonische Stillehre schon aus diesen kurzen Andeutungen!

Eine besondere Richtung nahm das altrömische, wahrscheinlich uralt überlieferte, Prinzip der festlichen Ausschmückung der Monumente bei Pompen und an solennen Tagen seit der Bekanntschaft des römischen Volks mit den geraubten Kunstschätzen der Griechen. Die ältere anspruchslosere Dekorationsmalerei und Verbrämung der Monumente mit Leinwandtapeten und Effektbildern musste nun einer bei weitem solideren und kostspieligeren Methode des Dekorirens Platz machen, oder doch mit ihr in Verbindung treten. Es ward immer mehr zur Leidenschaft, die eroberten Provinzen ihrer besten Kunstschätze zu berauben, um sie zur Verherrlichung einer Aedilität zu benützen, und kein Triumphator konnte glänzend in Rom einziehen, ohne grossartige Schaustellung der Spolien schamlos geplünderter Heiligthümer und Städte.

Doch ward das erste Beispiel der Tempelschändung und Kunsträuberei nicht von den Römern, sondern von den Griechen selbst gegeben, bei denen beides in Folge der makedonischen Uebermacht gleichzeitig mit einer verderblichen Kunstliebhaberei und Sammellust, wozu die neuentstandenen Dynastenhöfe das Beispiel gaben, einriss.

Karthager und Römer folgten dem gegebenen Impulse, die Leidenschaft des Sammelns und damit nothwendig verbundenen Plünderns der Monumente wurde allgemein, so dass schon Polybius die gänzliche Entblössung Griechenlands von seinen glorreichen Kunstschätzen voraussieht [1] und den Römern vorwirft, sie hätten ihren Sieg entehrt, indem sie ihn durch die Wegführung der Gemälde und Skulpturen, die sie hätten an ihren ursprünglichen und geweiheten Plätzen lassen sollen, auf Kosten der Besiegten zu schmücken suchten.

Das erste römische Beispiel einer solchen Plünderung gab Marcellus bei der Einnahme von Syrakus, der mit den geraubten Gemälden und Statuen seinen Triumph schmückte, um sie hernach im Tempel der

[1] Polyb. IX. 10. 12.

Ehre und Tugend und in anderen Heiligthümern verbündeter Städte aufzustellen.[1]

Seinem Beispiele folgte T. Quintius Flamininus, der Eretria in Euböa ihrer alterthümlichen Bilder beraubte,[2] nur dass er dabei, wie es scheint, allein seiner Privatliebhaberei fröhnte, denn sie werden nicht bei seinem Triumphe erwähnt. Diess geschah 198 Jahre v. Chr. Neun Jahre später plünderte M. Fulvius Nobilior die Residenz des Pyrrhus, Ambrakia, deren Reichthum an Gemälden und Kunstschätzen aller Art nach Livius Berichten enorm war.[3]

Den mit griechischen Kunstschätzen verherrlichten Triumph des Paulus Aemilius, der drei Tage dauerte (168 v. Chr.), beschreibt Plutarch. Zweihundertfünfzig Wagen waren mit Bildwerken angefüllt.

Hierauf folgte die Zerstörung Korinths durch Mummius, der, selbst kein Liebhaber, nur dem Volke zu Ehren stahl und seine Kunstschätze nicht wieder zurückforderte, die ihm Lukullus abgeborgt hatte, um damit die Halle des Tempels der Bona Fortuna während der Dedikationsfeier zu schmücken. Dieser weigerte sich, nach Beendigung der Ceremonie, sie zurückzuliefern und stellte dem Mummius anheim, sie sich zu holen, wenn er sie haben wolle. So blieben sie geweihtes Eigenthum des Tempels.

Das Plünderungssystem wurde in immer wachsendem Massstab fortgesetzt, durch Pompejus M. während seiner mithridatischen Feldzüge vielleicht auf die Spitze getrieben und von untergeordneten Präfekten und Provinzbeamten auf das Schamloseste verfolgt; es dauerte so lange, bis fast nichts mehr zu holen war. Gleichzeitig wanderten die Künstler aus Griechenland und Sicilien in Masse nach Rom hinüber, wohin alle Geldmittel zusammenflossen und die grössten Unternehmungen ihnen Beschäftigung sicherten.

So wurde Rom fast ohne eigene Kunst das allgemeine Kunstmuseum der alten Welt. Es lag aber nicht im Geist des Alterthums, das Sammeln und Zusammendrängen von Kunstwerken in einem Raume, das systematische Kaserniren und Rangiren der Meister nach Schulen und Stilen, die moderne unkünstlerische, vor allem unarchitektonische, Behängung der leeren Wände mit Bilderrahmen, die mit jenen und unter sich in gar keinem Bezuge stehen, sondern das Zufällige oder den Zwang

[1] Plut. Marcell. 21 und 30. Liv. XXV. 40. Cic. in Verr. IV. 54.
[2] Liv. XXXII. 16. Pausan. VII. 8. 1.
[3] Liv. XXXVIII. 9. Polyb. XXII. 13. 9.

ihrer Gegenwart sofort verrathen. Die zu lösende Aufgabe bestand darin, den fehlenden Nexus der von allen Seiten her zusammengetragenen Stücke mit der Umgebung und unter sich durch ein architektonisches Motiv zu vermitteln, und sie führte so zu einem ganz neuen Dekorationsstile, der von jenem älteren Draperiestile sich wesentlich unterscheidet, ohne jedoch dem Prinzipe nach ihm entgegenzustehen. Man kann den spätrömischen Inkrustationsstil, das Bekleiden der bereits fertigen Ordonnanzen der Architektur mit vorgestellten Wandflächen, in welche Bildertafeln eingeschlossen sind und vor denen die Statuen und sonstigen Kunstschätze einen ruhigen Hintergrund finden, der daraus hervorging, eine Superfötation des uralten Bekleidungsprinzipes nennen. Es ist nicht allein auf diesem dekorativen Gebiete, dass sich in der Geschichte der Baukunst die Superfötation, die Ueberwucherung eines fruchtbaren Motives, offenbart, wir werden ihr noch öfter begegnen.

Dieses üppige Motiv, zuerst aus der Ueberfülle zusammengetragener Kunstgegenstände, die architektonisch unterzubringen waren, in gewissem Sinne naturgemäss entstanden, wurde dann, wie die Quelle fremden Reichthums anfing zu versiegen, die ohnediess nur wenigen Mächtigen zufloss, wiederum im Ganzen von der Dekorationsmalerei als Sujet aufgenommen und in phantastischer Weise mit allen Freiheiten, welche die von der Wirklichkeit emancipirte Kunst des dekorirenden Architekten sich nahm, bei der Ausstattung der äusseren und inneren Wände durchgeführt. So entstanden jene Wandmalereien des kaiserlichen Roms, gegen welche Plinius und Vitruv[1] mit etwas beschränkter Geschmackspuristik so gewaltig entrüstet sind, die uns aber im höchsten Grade interessiren, weil sie uns gleichsam die letzte Metamorphose des antiken Bekleidungsprinzipes in eine architektonische Ordonnanz vor Augen stellen, so dass wir noch öfter auf sie zurückkommen werden.

Ein nicht unwichtiger Gegenstand bleibt noch zu erwähnen, der zusammen mit dem Vorhergehenden geeignet ist, das für unser Thema Interessante, welches die Ueberreste chaldäischer, assyrischer und persischer Baukunst bieten, deutlicher hervortreten zu lassen. Ich meine gewisse, leichte, temporäre Festbauten, wie Prachtzelte, provisorische Hallen, Scheiterhaufen und dergleichen Anlagen, die meistens mit festlichen Anordnungen wie die vorher besprochenen gleichzeitig und aus

[1] Beide genannte Schriftsteller, sowie Seneca, Petron und die Zeitgenossen, die über den Verfall der Malerei ihrer Zeit Klage führen, sind immer noch nicht richtig verstanden, in dem nämlich, was den eigentlichen Gegenstand ihrer Klage bildet.

gleichen Elementen entstehen, aber in einem Punkte, den ich sogleich hervorheben werde, für unser Thema ganz spezielles Interesse bieten.

Das älteste Prachtzelt und das berühmteste unter allen ist die Stiftshütte Mosis, von der wir die genauesten architektonischen Beschreibungen[1] besitzen, die überhaupt über Bauwerke des Alterthums zu uns gelangt sind. Ich darf dieselben im Allgemeinen als meinen Lesern bekannt voraussetzen, wie sie im Exodus und in des Fl. Josephus jüdischen Alterthümern zu lesen sind, und hebe nur hauptsächlich aus ihnen heraus, was uns auf eine neue sehr folgewichtige Anwendung des Prinzips der Bekleidung in der Architektur der frühesten Zeiten führt, nämlich die Umhüllung der konstruktiven Theile eines Baues. Zwar war uns diese Tendenz des Umhüllens der Säulen und Epistylien architektonischer Monumente bei Lustrationen und festlichen Gelegenheiten bereits entgegengetreten (wir sehen sie noch gegenwärtig bei Kirchenfesten, Krönungssolennitäten und sonst in Thätigkeit), aber diese Wahrnehmung reicht schwerlich aus, uns zu überzeugen, dass derjenige architektonische Schmuck, der hinter solchen epigonischen Ueberwucherungen des in Rede stehenden Prinzips verschwindet, seinerseits gleichfalls aus einer uraltversteinerten Verhüllung hervorging. Da sind nun jene frühen gleichsam vorgeschichtlichen Ueberlieferungen von metallbekleideten Holzwänden, Pfosten und Decken für uns von höchster Wichtigkeit, um so mehr, da sich an den ältesten Monumenten der Welt trotz aller Zerstörungen, die sie in ihrem sonstigen Zusammenhange fast unkenntlich machen, gerade die Spuren längstverschwundener Metallbekleidungen auf das deutlichste erhalten haben,[2] so dass nicht der geringste Zweifel ihres einstigen Vorhandenseins übrig bleibt.

[1] Ihre Echtheit, das heisst, dass sie dem ursprünglichen Texte der Bücher Mosis angehören und dass sie mehr als Erfindungen späterer Zeiten seien, wird zwar in Zweifel gestellt, immerhin aber sind sie schon als Fiktionen, die nothwendig an Derartiges oder Aehnliches anknüpfen mussten, das die Erfinder gesehen hatten, von grossem stilgeschichtlichen Interesse.

[2] Die ältesten Sagen der Völker knüpfen sich zum Theil an Werke der Baukunst, die mit Metall bekleidet gedacht werden müssen. Das erste Buch Mosis enthält merkwürdige Notizen über eine vorsündfluthliche sehr ausgebildete Chalkeutik. Der Thalamos der Danae war ein bronzener Tholos. Dass er so wie dasjenige, was Homer von dem Palaste des Phäakenköniges und sonst von Königsburgen dichtet, nichts weniger als Phantasiegebilde war, zeigt sich z. B. noch deutlich an den Ueberresten und Spuren der Nägel, womit die Metallbekleidungen des Innern des Grabmals der Atriden bei Mykene befestigt gewesen sind. Aehnlich war der unterirdische Tempel zu Delphi (Paus. X, 5. 5.) und das Schatzhaus der Minyer, von dem noch Ueberreste stehen. Der

Das Holzwerk der Stiftshütte, obschon an sich von bester Qualität,[1] war ganz mit Metall überzogen und zwar mit Gold an der Hütte selbst,[2] mit Silberblech an dem Gerüste des Peribolos, dessen Säulen eherne Füsse hatten.[3]

Es mag unwahrscheinlich klingen, dass den Juden in der Wüste die Mittel und die Künstler zu Gebote standen, um derartigen technischen Reichthum zu entwickeln, wie uns hier entgegentritt; doch bleibt es an sich gewiss, dass schon lange vor Moses die Empaistik, d. h. die Kunst des Ueberziehens des Holzes und Steines mit Metall, von den

Tempel der Athene Chalkioikos ist aus Pausanias bekannt. (Paus. III. 17. 3.) Die Gräber Hetruriens waren mit Bronze bekleidet. Ein solches Grab wurde in Chiusi im XVI. Jahrhundert aufgedeckt (Lanzi Saggio tom. III. pag. 211). Gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts entdeckte man ein ähnliches zu Corneto. (Vermiglioli Opusculi, T. IV. 7.) Fossati grub daselbst ein anderes Grab aus, dessen Decke mit Bronzekassetten verziert war. (Annal. del' Istit. cet. I. p. 150.) An asiatischen Gräbern fanden Donaldson und Prokesch Spuren von Metallbekleidungen. Grabmal zu Panticapaea, beschrieben im Journal des Savans 1835, pag. 338—39. Solches Grab nennt ein alter Dichter aus Metall wohlgetrieben (*τύμβος εὐγλύπτοιο μετάλλου*), Brunk, Annal. III. pag. 296. Der Geschmack nahm unter Alexander von Neuem dieselbe Richtung. Die Römer behielten Sinn dafür. Alexander wollte zu Pella ein ehernes Proskenion ausführen. (Plut. Op. moral. II. 1096.) Der ganz mit Gold bekleidete Tempel des Zeus Olympios zu Antiochia wird von Livius mit Bewunderung genannt. Den Tempel der Derketa in Hierapolis, der im Innern mit Gold und Edelgestein ausgelegt war, beschreibt Lukian (de Dea Syria cap. 32). Das Pantheon behielt bis zum Pontifikat Urbans VIII. (1626) seine Bronzebekleidung und seinen bronzenen Dachstuhl. Das Forum des Trajan war auf ähnliche Weise ausgestattet und zum Theil mit Goldblech überzogen. Von dem goldenen Hause des Nero berichtet Sueton, dass es an den meisten Stellen mit Gold überzogen war (in ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant). Die Proscenien der römischen Theater wurden theils mit Gold, theils mit Glasmosaik und Marmor bekleidet. Im XVII. Jahrhunderte fand man auf dem Aventin eine Stube, deren Fussboden aus Agat und Carniol bestand, deren Mauern mit Platten aus vergoldeter Bronze mit eingelegten Medaillons bekleidet waren (Fl. Vacca Memorie N. 101. 102. 118.). Die Ausgrabungen auf dem Palatin brachten eine Stube zu Tage, die mit Silberplatten ausgefüttert und mit Edelsteinen ausgelegt war (Bartoldi Memorie) u. s. w. Man erkennt auch hier die Rückkehr zu dem altasiatischen barbarischen Prinzip, das bei den Römern und Griechen noch gleichsam im Blute steckte und nur durch wenige Jahrhunderte einem höheren Stile der Kunst gewichen war. Wir werden Spuren der gleichen Sitte des Metallbekleidens der struktiven Theile und der Wände an den ältesten Monumenten Assyriens und Chaldäas weiter unten nachweisen.

[1] *ξύλα τῆs καλλίστης ὕλης.* Joseph. A. J. III. 7.

[2] Und sollst die Bretter mit Gold überziehen und ihre Ringe von Golde machen, dass man die Riegel darin thue. Und die Riegel sollst du mit Golde überziehen und also sollst du die Wohnung aufrichten. Exod. XXVI. 29.

[3] Joseph. III. 6. 2. Exod. XXVII. 10.

Phönikiern sowie von den Aegyptern geübt worden war. Dieser Prozess gehört zu den ältesten, die überhaupt in den technischen Künsten Anwendung fanden. Die früheste technische Benützung des Metalls und zwar des Goldes, das allein unter den Metallen in gediegenem Zustande gefunden wird, und zu dessen ausgezeichnetsten Eigenschaften seine Dehnbarkeit gehört, konnte keine andere sein als das bezeichnete Verfahren des Beschlagens und Konsolidirens gewisser Geräthe, die einen starken Widerstand aushalten und zugleich glänzen sollten, mit Goldplatten, welche letztere übrigens schon lange vorher lediglich zum Schmucke gedient haben mochten, und deren Resistenz vielleicht zuerst bei Vertheidigungs- und Angriffswaffen erprobt worden war. Aelteste Brustplatten aus Goldblech, angeblich keltischen Ursprungs, in Gräbern gefunden, geben vielleicht die Beweise der primitivesten Benützung des Metalles zu einem Schmucke, der gelegentlich auch Schutzmittel ist. [1]

Es blieb wegen der bezeichneten Eigenschaften des Glanzes, der Bildsamkeit und der zähen Widerstandsfähigkeit, die schon sehr früh erkannt wurden, das Metallblech die gewöhnliche Bekleidung der festen, struktivfungirenden, Theile eines *Pegma*, einer Zusammenfügung, mochte diese nun das Geräthewesen oder das eigentliche Bauwesen betreffen. Daher führen uns diese Betrachtungen theils auf das Gebiet der Tektonik, theils auf dasjenige der Metallotechnik, sie bewegen sich in der That um einen Punkt, woselbst die drei Proceduren des Bekleidens, Zimmerns und Metallarbeitens (welches letztere eigentlich eine abgeleitete, nicht prinzipiell selbstständige Technik ist) sich begegnen und zusammenwirken. Wir brechen sie diessmal ab, um sie später des öftern wieder aufzunehmen, wozu uns die Wichtigkeit derselben zwingt. Es gibt in Wirklichkeit nichts Bedeutsameres in der ganzen Stilgeschichte der Baukunst, als das Hohlkörperkonstruktionssystem (Tubularsystem), das in jenen ursprünglichen metallbeschlagenen Brettern und Pfosten noch latent liegt, gleichsam noch wie im Embryo enthalten ist.

Ein auffallender und wiederum für die Geschichte des entwickelten Stiles sehr folgewichtiger Umstand, nämlich das dem höchsten Alterthum bereits angehörige Verfahren, selbst so edlen Stoff wie das Gold und das

[1] Im britischen Museum befindet sich ein solcher Brustschild, dessen Alter ganz problematisch zu sein scheint. Vergl. damit die bekannten Stellen im Homer über Schilde und Waffen der Heroen. Merkwürdige sehr dünne Gold- und Zinnplatten, mit eingestempelten vertieften Figuren und Hieroglyphen aus sehr früher Zeit ägyptischer Civilisation eben daselbst. Man findet sie an Mumien. Goldene Masken in den Gräbern von Mykene.

Metall überhaupt, wo es als Ueberzug einer Fläche oder eines Strukturtheiles dient, nochmals seinerseits wieder mit einem andern durchsichtigen Stoffe zu überziehen, so dass die Goldfläche, unerachtet der eigenen noblen Pracht ihres sonnigen Glanzes, doch nur als Grund für darauf auszuführende bunte Emailmalerei galt, mag schon hier Erwähnung finden. Ein sicheres und bemerkenswerthes Zeugniss über dieses Verfahren und die genaue Angabe des Stoffs, der dabei in Anwendung kam, liefert uns Flavius Josephus, der im siebzehnten Buche seiner jüdischen Alterthümer von einem Aufstande der Juden gegen die römische Besatzung der Burg von Jerusalem berichtet, der bald nach dem Tode Herodes des Grossen (zwei Jahre n. Chr.) ausbrach und wobei die Stoa des Tempelhofes in Brand gerieth. Das Holzwerk der Decke, woran sich viel Harz und Wachs befand, und dessen Goldbekleidung mit Wachs überzogen war, wurde von der Flamme ergriffen, die so rasch sich verbreitete, dass das grosse und bewunderungswürdige Werk des genannten prachtliebenden Königes der Juden sammt denen, die sich auf dem Dache vertheidigten, in kürzester Zeit vernichtet war.

Dass aber dieser Gebrauch des Ueberziehens der Metalle mit einer deckenden und die Poren verschliessenden Emailkruste nicht Erfindung der Spätzeit, sondern ursprünglich sei, ergibt sich aus den ältesten Metallwerken Aegyptens, deren merkwürdig gute Erhaltung dem ihm gegebenen Ueberzuge zugeschrieben wird. Diese Gegenstände behalten selbst in den feuchten Museen des Nordens, wo sie jetzt aufbewahrt werden, ihre Glätte und ihren milden Glanz. Andere scheinen durch einen künstlichen Oxydationsprozess präparirt und dann überzogen worden zu sein.[1]

Wie dieser Prozess des Emaillirens der Goldoberflächen mit durchsichtigen bunten Farben auch bei den Griechen, und zwar zu Phidias Zeit und von ihm geübt wurde, wie die höchste Kunst sich dieses Mittels zu der Erreichung der ausgesuchtesten Wirkungen bediente, darüber wird später noch Einiges zu bemerken sein. Es genügte hier die einfache Thatsache zu konstatiren, nämlich die uraltherkömmliche Anwendung durchsichtiger Farbenüberzüge und Decken selbst bei so edlem und unverwüstlichem Stoffe wie das Gold.

Dieser Emailmalerei auf Goldgrund, denn so müssen wir uns die gesammte Goldpracht antiker Monumente denken, wurde auch durch getriebene Arbeit nachgeholfen, die sich auf dem genügend festen und

[1] Wilkinson, manners and customs of the a. Egyptians. Vol. III. pag. 253.

zugleich nachgiebigen Kerne von Holz (der jedoch öfters durch andere noch geeignetere Substanzen ersetzt wurde) bequem ausführen liess. Diess ist die Empaistik.[1] Ihm folgt die eigentliche Hohlkörpertechnik des Sphyrelaton. — Doch ich darf dem Kommenden nicht vorgreifen und bemerke nur noch, dass die Goldbeschläge der Stiftshütte nach der Beschreibung ganz glatt (unis), aber die mit Gold beschlagenen Cedertafeln und Cederbalken an dem Tempel Salomos mit getriebenem Bildwerke verziert waren.

Wir sehen hier wieder, und zwar an einer uralten Technik, dasjenige, was ich weiter oben als Superfötation des Bekleidungsprinzipes charakterisirte: der hölzerne Kern verhüllt durch Metallüberzug, dieser seinerseits bekleidet mit einer farbigen Wachskruste.

Der Bau der Stiftshütte erregt noch in anderem Sinne in hohem Grade unser stilgeschichtliches Interesse, nämlich durch das Vorkommen der Säulen, die hier noch gleichsam das Mittel halten zwischen dem Möbel und der Säule als architektonischem Glied, und die sich als Zwitterformen dieser Art durch ein Fussgestell charakterisiren, das zwischen dem Kandelaberfusse und der dem ganzen Säulensysteme gemeinsamen Plinthe des dorischen Baues als Extremen eine erste Uebergangsform bildet. Doch gehört dieses in das Gebiet der Tektonik, woselbst die angedeutete Erscheinung in ihrem Zusammenhange mit anderen genauer besprochen werden muss.

Die Wände der eigentlichen Hütte waren höchst wahrscheinlich geneigt, nach Art der ägyptischen Tempelmauern; diess ersieht man

[1] Wir tragen Bedenken, diesen Schritt als den zweiten in dem Sinne zu bezeichnen, dass die erhabene Arbeit in Metall (Gold) aus der ursprünglichen Sitte des Ueberziehens der unedleren Stoffe mit glatten Goldflächen sich allmälig entwickelt habe, denn es liegt das Embossiren der Metallflächen so sehr in dem Prinzipe der Hohlkörperkonstruktion, dass es auf rohe Weise gewiss schon bei den ersten Versuchen der Menschen in derselben sich zeigte. Vielleicht darf vielmehr das glatte gemalte Metallfeld als eine sekundäre Abstraktion, das embossirte Werk, dessen Vertiefungen mit Farben ausgefüllt sind, als das Ursprünglichere gelten. Man vergesse nicht, dass das Prinzip des Bekleidens schwerlich zuerst in diesem metallischen Stoffe ausgeübt wurde, und dass die Stickerei auf Leder, Baumrinde und selbst auf Geweben vorausging, ehe man Metall zu treiben lernte. Die glatten Flächen der Stiftshütte im Gegensatze zu den embossirten Weiterbildungen derselben auf den Wänden des salomonischen Tempels dürfen hier nicht angezogen werden, abgesehen von dem zweifelhaften Alter der Nachrichten über sie; denn jene war ein provisorischer Bau und die Künstler, die dabei wirkten, mussten die embossirten Metallbekleidungen der Aegypter und Phönizier schon kennen.

aus der Erwähnung „besonderer Eckpfosten, die aus einem ellenbreiten „Holze (keilförmig) geschnitten waren und die man in die Ecken so ein- „passte, dass sie sich an die breiteren Pfosten der Seitenwände und der „Hinterwand genau anfügten“.[1]

Vorne blieb die Vorhalle der Hütte ganz offen, so dass hier dieselbe Vorrichtung nicht nöthig war. Das Dach bildeten Zeltdecken.

Die erste wollene Decke bestand aus zehn Stücken, die mit Haken und Oesen an einander geheftet waren. Jedes Deckenfeld hatte vier Ellen Breite und achtundzwanzig Ellen Länge. Diese hingen an den Aussenwänden der Hütte nach hinten und nach den beiden Seiten soweit herunter, dass die Wände nur einen Fuss hoch über der Erde sichtbar blieben.

Die zweite härene Decke bestand aus eilf Stücken von derselben Breite wie die unteren (vier Ellen). Sie waren aber bedeutend länger als diese, nämlich dreissig Ellen lang und wurden zeltartig bis zur Erde herabgezogen. Vorne bildeten sie ein Aëthoma, einen frei schwebenden Baldachin, wozu die eilfte Bahn der Decke diente. Diess Aëthoma war also vier Ellen tief. Die dritte und letzte Decke aus Thierfellen diente zum Schutze der zweiten und hatte dieselbe Weite und Anordnung. Das Ganze war also ein Zelt, dessen innere goldbeschlagene Holzwände (ausserdem durch an ihnen herabhangende reichgestickte wollene Decken geziert) man von aussen mit zeltartig vorgespannten Tüchern, die wahrscheinlich mit ehernen Pflöcken, ähnlich wie die Pfosten des Peribolos, an die Erde befestigt waren, verbarg. Nur von Vorne hatte man den freien Blick auf die prachtvollen Teppiche der Vorhalle, die ihrerseits wieder durch Vorhänge von weisser Leinwand, die sich seitwärts zurückziehen liessen (desshalb mit Ringen versehen, die an einer Metallstange liefen), geschützt waren.

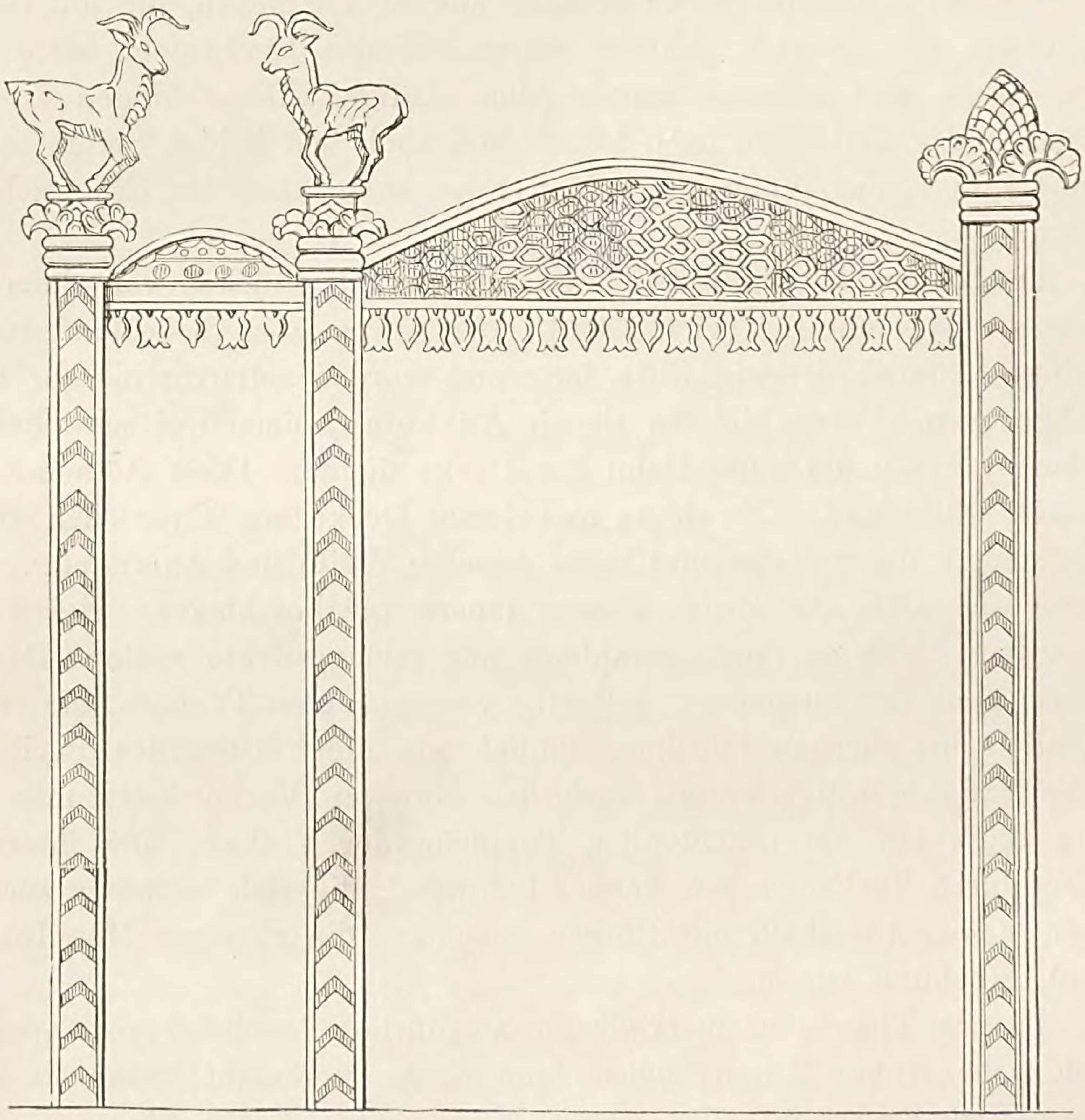
In der That eine merkwürdig ausführlich beschriebene Tapezierarbeit sehr früher Zeiten, selbst dann noch interessant, wenn sie auch spätere Erfindung sein sollte, womit Moses nichts zu thun hatte.

Zu den ältesten und merkwürdigsten Dokumenten über antikes Zeltwesen gehören nun auch die Darstellungen solcher provisorischer Bauanlagen auf den Wandgemälden Aegyptens und Assyriens, wie sie meistens innerhalb eines befestigten Mauerperibolos aufgerichtet erscheinen.

Ein sehr kostbares Zelt eines assyrischen Königes gibt Layard in seiner ersten Serie der Monumente Ninive's, Tafel 30. Nach der von

[1] Fl. Joseph. A. Jud. III. 6. 3.

zwei Seiten gegebenen Darstellung scheint es ein länglicht viereckiges kuppelförmig gewölbtes Schutzdach zu bilden, das von vier reich verzierten Stelen oder Zeltpfählen getragen wird. Die vordersten, am Eingange, sind etwas niedriger als die hinteren, und mit Steinböcken, die in zierlicher Stellung auf dem schmalen Knaufe stehen, geschmackvoll



ausgezeichnet. Die Stelen sind viereckige Pfosten mit chevronirten Seitenflächen und Einfassungen an den Rändern. Die hinteren höheren endigen mit der assyrischen Lilie und sind auf ihren Oberflächen dekorirt wie die vorderen. Glocken und andere Berlocks hängen an dem Gebälke, das die vier Pfosten verbindet, zur Zierde herab.

Ich füge der Zeichnung dieses interessanten Baldachins eine Darstellung eines ähnlichen ägyptischen Schutzdaches von leichter provisorischer

Struktur bei, sowie den Durchschnitt und die Seitenansicht eines gewöhnlichen assyrischen Lagerzeltes, das so oft auf den Reliefs vorkommt. Man hat darin ein kuppelartig gewölbtes Bauwerk erkennen wollen, und darauf Systeme über eine Kuppelarchitektur bei den Assyrern begründet, die allerdings vielleicht an gewissen anderen Abbildungen sich nachweisen lässt, aber wovon hier nicht die Rede sein kann.

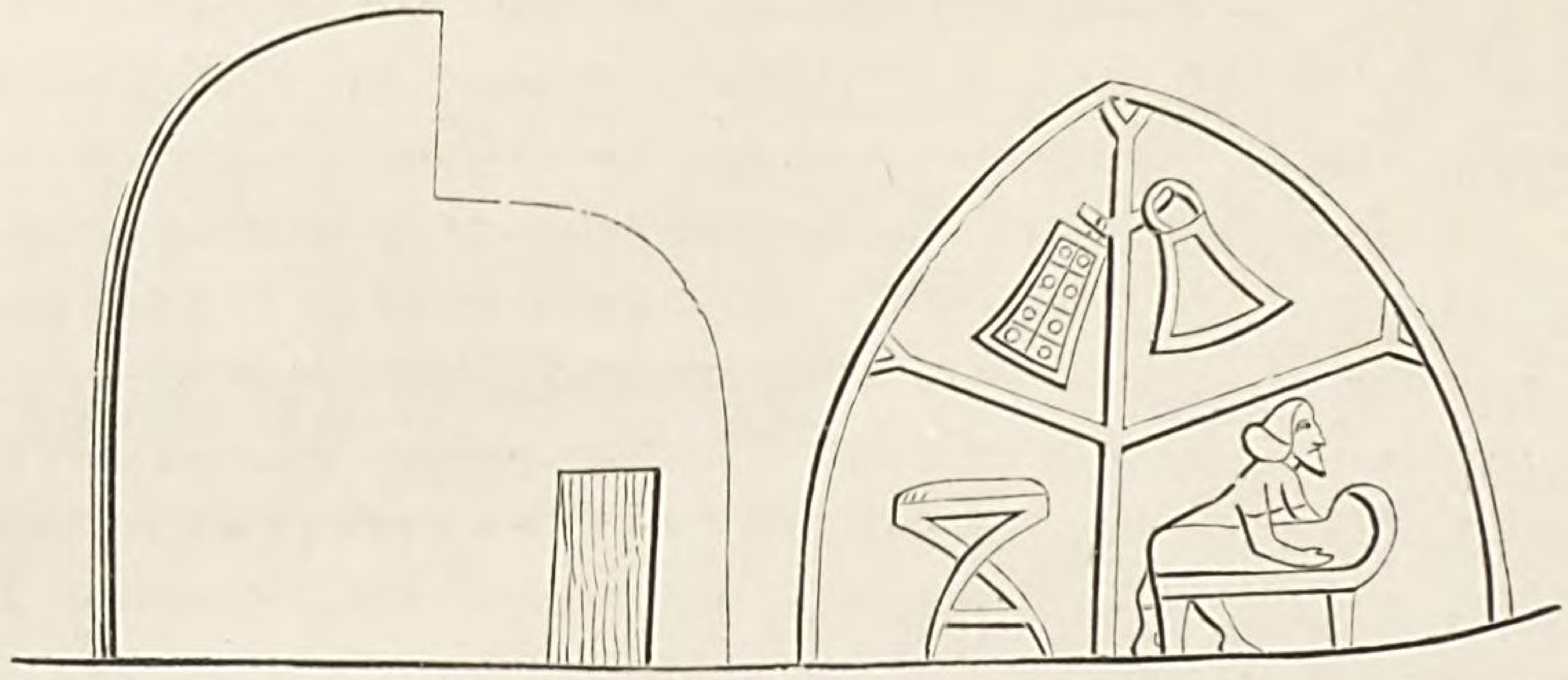


Die griechische Literatur enthält interessante Beiträge über Zeltanlagen und Festgerüste aller Art, die in dem Kult und der Sittengeschichte aller alten Völker gleiche Bedeutsamkeit hatten. Bereits oben wurde der im Ion des Euripides enthaltenen merkwürdigen Beschreibung eines im Apolloheiligthum zu Delphi errichteten Festzeltes gedacht.

Mehr realistischer Art sind die Beschreibungen von Prachtzelten und Prunkgerüsten aus alexandrinischer Zeit, die hierin den Luxus der Perser nachahmte. Das Zelt des Alexander enthielt hundert Ruhebetten und wurde von fünfzig goldenen Säulen gestützt. Sie waren mit golddurchwirkten Himmeldecken überspannt, welche ein kunstreich gesticktes, in Farben schillerndes, Schutzdach bildeten. Wahrscheinlich war dasselbe kreisförmig nach der Anlage des Zeltes des Kyros und wie dieses von einem mehrfachen lebenden Peribolus von Satelliten und makedonischen sowie persischen Garden umgeben; durch die Majestät dieser Umgebung zurückgeschreckt, wagte Niemand dem Könige zu nahen. [1]

[1] Phylarchus apud Athen. XII. 55. Bei der Beschreibung dieses Zeltes erwähnt Phylarchus auch der goldenen Platane und des Weinstocks, unter deren Schatten die Könige Persiens Audienz ertheilten. Die Trauben und Blätter waren aus Smaragden, indischen Rubinen und allen möglichen edlen Steinen zusammengesetzt. Die Abbildung eines

Noch prachtvoller war das Festzelt ausgestattet, in welchem Alexander zugleich mit einundneunzig seiner Kriegsgenossen nach seiner



Rückkehr von dem indischen Feldzuge Hochzeit hielt. Die Zeltdecken waren doppelt; die reichste innere bestand aus Purpur- und Scharlachstoffen mit Gold gestickt. Zwanzig Ellen hohe Säulen, mit Gold- und Silberblech überzogen und mit Edelsteinen ausgelegt, unterstützten sie. Die Wände des Peribolus bestanden aus prächtigen historiirten und golddurchwirkten Auläen, die an goldüberzogenen und silberbeschlagenen Querbalken (κανόνες) herabhingen.[1] Der Vorhof hatte vier Stadien im Umfange.

Bei Veranlassung der bereits erwähnten Pompa des Ptolemäus Philadelphus wurde auf der Burg von Alexandrien ein überaus prachtvolles Zelt errichtet, dessen Beschreibung nach Callixenus uns im Athenäus erhalten ist: Es fasste hundertdreissig Ruhebetten, die im Kreise (Halbkreise) aufgestellt waren. Fünf Säulen standen auf jeder langen und eine weniger auf jeder schmalen Seite des Zeltes; sie waren aus Holz und fünfzig Ellen hoch. Ueber ihnen lag ein Epistylion (Tragbalken) aus viereckigen Hölzern, welches das gesammte Zeltdach trug. Dieses Dach war in der Mitte mit einer scharlachnen, mit Weiss eingefassten Himmeldecke behängt. Von jeder Seite des Mittelfeldes neigten sich Sparren auf das Epistyl herab, die mit weissgestreiften zinnenartig orna-

solchen Prachtstückes der Goldschmiedskunst, deren andere ähnliche von Athenäus und von Flavius Josephus angeführt werden, hat sich auf einer assyrischen Alabasterplatte erhalten, die uns den König Assurbanipal auf einem Ruhebette liegend und vor ihm die Königin sitzend und ihm kredenzend, unter der Laube vorführt. Illustrated London News vom 3. Nov. 1855.

[1] Chares in Athen, lib. XII. cap. 54.

mentirten Stoffen umkleidet waren. Zwischen diesen Sparren schwebten in ihrer Mitte mit einer Verzierung versehene Felderdecken (aus Stoffen). Die vier Ecksäulen glichen Palmbäumen; die mittleren aber hatten das Ansehen von Thyrsusstäben. Ausserhalb dieser Säulen lief ein peristyler Gang um drei Seiten des Zeltes herum, mit einer gewölbähnlichen Decke. In diesem Gange weilte das Gefolge der Gäste. Derselbe war nach innen von dem Zelte durch Scharlachvorhänge getrennt. In der Mitte jedes Vorhanges waren Thierfelle von ausgezeichneter Grösse und Zeichnung aufgehängt. Die äussere offene Seite des Umgangs war mit Myrten, Lorbeeren und anderen passenden Pflanzen beschattet, der ganze Boden mit jeder Art Blumen bedeckt, die Aegypten zu jeder Jahreszeit in Ueberfluss bietet. Da glich denn der Grund des Zeltes in Wahrheit einer göttlichen Wiese.

An den Eingängen und Säulen standen hundert Marmorstatuen, Werke der ersten Künstler; in der Mitte zwischen ihnen, an den Wandfeldern, waren die berühmten sikyonischen Gemälde (der Erbbesitz des ptolemäischen Hauses) befestigt. Mit ihnen wechselten die ausgewähltesten Porträtbilder und goldgewirkte Gewänder und herrliche Decken, auf welchen theils die Bildnisse der Könige, theils mythische Gegenstände gestickt waren. Ueber diesen Kunstsachen hingen abwechselnd silberne und goldene Schilde und über diesen war der acht Ellen hohe Raum, oberhalb der Decken des Umganges, benützt, um Nischen zu konstruiren, sechs an jeder Langseite und vier nach der Breite des Raumes. In diesen Nischen (oder Grotten) lagen, einander zugewendet, tragische, komische und satyrische Figuren, naturgetreu angekleidet, und neben ihnen waren Gefässe aus Gold aufgestellt. Dazwischen[1] waren Nymphen angebracht und abwechselnd mit ihnen goldene delphische Dreifüsse mit ihren Untersätzen. Auf der höchsten Spitze des Daches standen Adler, die einander zugewendet waren, aus Gold und fünfzehn Ellen hoch. Die hundert goldenen, von Sphinxen getragenen, Lagerbetten standen längs den beiden Langseiten. Die dem Eingange gegenüber befindliche Seite blieb leer. Die Betten waren prächtig mit langhaarigen Purpurwollenstoffen gepolstert; darüber lagen gestickte bunte Auläen von ausgezeichneter Kunst.

[1] Wohl als Wandfiguren an die Pilaster oder Orthostaten angelehnt, welche zwischen den Grotten aufstiegen und die Stützen der Decke bildeten. Diese Stelle im Athenäus scheint korrumpirt zu sein. Casaubonus will statt Nymphen Nymphäen gelesen wissen; dann wäre wieder an nischenartige Vertiefungen zu denken, die zwischen jenen Grotten die Räume ausfüllten und in denen Dreifüsse standen.

Der in der Mitte ausgebreitete Fussteppich von persischer Arbeit zeigte schön gezeichnete figürliche Darstellungen. Das Geräthe (die Tische etc.) entsprach dieser Pracht. Im Hintergrunde dem Eingange gegenüber, so wie auch im Angesicht der Gäste, also am Eingange, waren Repositorien errichtet, auf welchen Gefässe der mannigfachsten Form, aus den edelsten Stoffen kunstvoll gebildet und mit Edelsteinen besetzt, zur Schau standen. Der Werth derselben, an Gewicht allein, wurde auf zehntausend Talente Silber taxirt.

Hier sehen wir ein anderes Prinzip der Bekleidung der konstruktiven Theile des Baues, die nicht mit Gold und anderen Metallen, sondern noch provisorischer und vorübergehender nur mit Laubgewinden, Baumzweigen und Kränzen geschmückt, am Dache aber mit Stoffen überzogen sind. Gleichwohl sind sie in stilhistorischer Beziehung nicht minder interessant als jene und mit ihrer Festbekleidung in Wahrheit die reinsten Typen des noch nicht organisch durchgebildeten, sondern in äusserlicher Auffassung des Grundgedankens sich bewegenden antiken Säulensystems, obschon sie uns hier an einem Werke aus sehr später, keineswegs naiver Zeit entgegentreten und in der That eben so noch heute bei jeder Festhütte vorkommen. Man überrascht gleichsam die Baukunst in ihrem Fortbildungsprozesse aus diesem nackten Grundgedanken bei jener Stelle des Strabo, wo er die Bauweise der babylonischen Wohnhäuser beschreibt: „man mache in Babylonien die Wohnhäuser wegen der Holzarmuth aus Palmbalken und Palmsäulen. Um die Säulen legt man aus Rohr gedrehte Stricke, die hernach durch Anstrichlage gefärbt und gemustert werden.“ [1]

Was bedürfen wir aber der Nachweise aus den Autoren, da sich dieser Entwicklungsgang, freilich, wie ich meine, auf gelehrte hieratisch archaistische und keineswegs naturgemäss ursprüngliche Weise, [2] an den Ordnungen Aegyptens sehr deutlich zeigt, und zwar sowohl an denen, die noch steinern vor uns stehen, wie vorzüglich auch, und noch unverkennbarer, an den kleineren kapellenartigen Monumenten und Pavillons, die so häufig auf Wandgemälden und Papyrusrollen vorkommen. Vielleicht dürfen wir sogar glauben, dass ähnliche Motive den Architekten am ägyptisch-griechischen Hofe des Ptolemäers bei der Verzierung des oben beschriebenen Prachtzeltes vorschwebten. Das Durcheinander des

[1] Strabo XVII. 739.

[2] Siehe den Paragraph dieses Hauptstücks über Aegypten und das dieses Land Betreffende im zweiten Theil.

Primitiven und höchst Raffinirten ist gerade für die, den Rückfall zur Barbarei des Ostens vorbereitende, Luxusperiode der Nachfolger Alexanders höchst charakteristisch. Auch wissen wir aus der berühmten Beschreibung des Schiffes Thalamegos, das derselbe Ptolemäus Philadelphus erbaute, auf welche wir im Kapitel der Tektonik zurückkommen werden, wie man damals ägyptisirte.[1]

Es lässt sich denken, dass die Römer in ähnlichen Festanlagen bei Triumphen und Aedilitätsantritten[2] den griechischen Dynasten der alexandrinischen Zeit, von denen sie die Prunksucht erbten, durchaus nichts nachgaben; wir haben auch allgemeine Notizen über derartige Bauten, unter denen das Volk bewirthet wurde, über provisorische, aus Holz konstruirte, Portikus und Festhallen, doch ohne Detailsangabe, so dass wir leider wenig über sie wissen.

Was die grossartigen provisorischen Theateranlagen der Römer betrifft, über die wir etwas besser berichtet sind, so übergehen wir sie hier, weil dasjenige, was sie in Bezug auf das uns hier beschäftigende Thema bieten, füglicher an späterer Stelle zu erwähnen ist.

Indessen sei der anmuthigen Mittheilung des Sokrates von Rhodus im Athenäus hier noch gedacht, wie Antonius bei seinem Aufenthalte in Athen das Theater des Bacchus festlich schmückte, weil dieses Bild über gewisse Motive der Dekorationsmalerei, die uns an antiken Wänden häufig begegnen, interessanten Aufschluss gibt. Er führte über dem Theater ein, von allen Seiten weither sichtbares, temporäres Bauwerk (σχεδίαν) aus, bedeckte es mit grünem Laube, wie es bei bacchischen Grotten (oder Lauben) geschieht, und hing an dieser Laubdecke Tambourins, Rehfelle und alle möglichen anderen Attribute des Dionysos auf. Darunter zechte er mit seinen Freunden vom frühen Morgen an, wobei die Possenreisser und Mimen, die er aus Italien herbeigezogen hatte, aufwarteten und das niedere Bacchusgefolge bildeten, das ganze athenische Volk aber als Zuschauer Theil nahm. Ich glaube, dass nur die eigentliche Scene auf solche Weise von dem römischen Bacchus zur Laubhütte umgewandelt war.

Schon mehrfach wurde in dem Vorhergehenden auf die, in kunst-

[1] Callixenus in Athenaeo V. 38.

[2] Suet. Jul. Caes. 10. Cäsar schmückte ausser dem Comitium, dem Forum und den Basiliken auch das Kapitol mit temporären Portiken (porticibus ad tempus extructis), wobei der Luxus der Zurüstungen dem der dargebotenen Schaugegenstände gleichkam.

historischer Beziehung so interessanten, dekorirten Scheiterhaufen hingewiesen. Ich muss noch einmal auf dieselben zurückkommen: Dieser Gebrauch, durch die architektonische Ausstattung des Holzstosses dem auf ihm zu verbrennenden Todten die letzte Ehre zu erweisen, scheint, wie so manches Motiv der antiken Sitte und Kunst, wieder asiatischen Ursprungs zu sein. In wie grossartigem Massstabe die Assyrier diesen Gebrauch pflegten, ersieht man unter vielen Beispielen am besten aus der Nachricht von dem Untergange des letzten ihrer Könige, der sich nach Ktesias einen Scheiterhaufen von vierhundert Fuss Höhe aufrichten liess, auf welchen er hundert goldene Lagerbetten und eben so viele Tische stellte. In einer Etage des Rogus war ein Zimmer aus Holz, welches hundert Fuss nach beiden Richtungen mass, worin ebenfalls Lagerstätten eingerichtet waren, für ihn und seine Gemahlin, sowie für alle seine Kebsweiber. Die Decke des Zimmers bestand aus starken und langen Balken und rings um dasselbe wurden gewaltige Massen Holz gethürmt, ohne dass ein Ausgang übrig blieb. In diesem Raume liess er unendliche Schätze zusammentragen, die er zugleich mit sich und den Seinigen den Flammen widmete. Hierauf liess er den Bau anzünden, dessen Brand fünfzehn volle Tage dauerte; das Volk hielt ihn für ein grosses Opfer, das Sardanapal den Göttern darbringe.[1] Ein Gleiches that Mithridat nach alt hergebrachtem Königsgebrauch,[2] der schon durch des Herakles Selbstopfer typisch geworden war,[3] zu dessen Andenken zu Tarsus alljährlich ein schöngeschmückter Scheiterhaufen verbrannt wurde. Die Medaillen von Tarsus zeigen Abbildungen dieses Schaumonumentes. Dieselben sind mit den Konsekrationsmedaillen der römischen Kaiser für die nähere Kenntniss dieser überaus wichtigen Erscheinung auf dem Felde der alten Kunstgeschichte für uns von grossem Interesse. Eine ganze Klasse von Monumenten der antiken Baukunst muss, wie schon oben in Beziehung auf Lykiens Gräber bemerkt worden ist, von ihr abgeleitet werden.



Konsekrationsmedaille.

Wie jene Medaillen, so stellen uns auch die Nachrichten über

[1] Athenäus. XII. 38.
[2] Appian. cap. 110 ff.
[3] Dio Chrysostom. Orat. XXXII. tom. II. pag. 22—23, Reiske.

derartige Holzgerüste, die wir uns wohlgezimmert und keineswegs als rohe Scheiterhaufen denken müssen, dieselben als pyramidalische Etagenbauten dar. Herodian vergleicht den Scheiterhaufen des Sept. Severus mit einem Leuchtthurme. Den eigentlichen Schmuck bildeten dabei wieder dieselben Bekleidungsstoffe und Inkrustationen, denen wir in dem Vorhergehenden schon so oft begegneten.

Wir besitzen eine detaillirte Beschreibung [1] des Scheiterhaufens, den nach asiatischem Gebrauche Alexander seinem Hefästion widmete, zu welchem die Feldherrn und Freunde des Königs Bilder von Elfenbein und Gold und andern kostbaren Stoffen hergeben mussten.

Eine Menge von Architekten und Kunsttechnikern wurden herbeigezogen, um das Werk zu vollenden, das, wie es scheint, nicht durchweg aus Holz, sondern an seiner Basis aus Ziegeln bestand. Diese Basis betrug ein Stadium (sechshundert Fuss) im Quadrat und war in dreissig (sechsunddreissig?) Gemächer getheilt. Oben war sie mit Palmstämmen gedeckt. Auf dieser Plattform erhoben sich fünf Etagen und auf der letzten standen kolossale Syrenen, welche hohl waren und den Schall der in ihrem Innern verborgenen Sänger, die das Todtenlied sangen, vervielfachten. Die ganze Höhe betrug einhundertfünfzig Ellen oder circa zweihundertfünfundzwanzig Fuss. Alle Etagen waren mit Bildwerken und Draperieen bekleidet. Zu unterst kolossale goldene Schiffsschnäbel, zweihundertvierzig an der Zahl, und auf den Ruderbänken derselben je zwei Bogenschützen in knieender Position und geharnischte Krieger, fünf Ellen hoch. Die Zwischenräume waren mit zottigen Draperieen in Purpurfarbe verhängt. Diese waren also zehn Fuss breit.

Die zweite Etage war mit Fackeln verziert, fünfzehn Ellen lang. Am Handgriffe hingen goldene Kränze, und, wo die Flamme ist, senkte sich ein Adler herab. Am Fussende aber richteten sich Drachen gegen den Adler empor. Diese Embleme waren wahrscheinlich an einem Hintergrunde aus reichen Stoffen befestigt.

Die dritte Etage war mit Draperieen verhängt, die einen Fries von Jagden und Thieren aller Art bildeten. Der vierte Absatz enthielt einen Centaurenkampf, in Gold gearbeitet, und der fünfte eine sich wiederholende Gruppe eines Löwen mit einem Stiere. Den sechsten, letzten, Absatz endlich bedeckten makedonische und barbarische Waffen. Die Kosten betrugen zwölftausend Talente, circa zwölf Millionen Thaler.

[1] Diodor Liv. XVII. 115. Restitutionen des Monumentes geben Hirt, Geschichte der Baukunst und Quatremère de Quincy, Dissertations sur différents sujets d'antiquité pag. 201—208.

Bei diesem Baue, dessen Dekoration wenig griechische Elemente zeigt, schwebte dem makedonischen Todtenspender vielleicht das Vorbild der chaldäisch-assyrischen Beluspyramiden vor Augen. (Siehe weiter unten und im zweiten Theile Assyrien.)

Ein Seitenstück zu dieser grossartigen Bestattung ist die uns durch Herodians [1] Bericht unter vielen ähnlichen genauer bekannte Konsekration des Kaisers Septimius Severus.

Sieben Tage lang dauert die Todtenfeier in dem Vestibulum des Kaiserpalastes, in welchem sein wächsernes Bildniss in Goldgewändern auf elfenbeinernem Lager zur Schau steht, und zwar als Sterbender. Rechts sitzt der Senat in schwarzem Trauerornate, links sitzen die Matronen in Weiss. Nach dem siebenten Tage ward die Bahre durch die Via sacra auf das alte Forum getragen, an die Stelle, wo nach alter Sitte die Magistrate ihre Stellen niederlegen. Hier stellt man sie auf eine Estrade, zu der rechts und links Stufen hinaufführen; rechts auf diesen steht ein Chor von Edelknaben, links der der Jungfrauen, die in Todtenhymnen abwechseln. Hierauf geht der Zug auf den Campus Martius, wo der Rogus errichtet ist; ein Gerüst von quadratischer Grundform, innerlich ganz mit Reisig ausgefüllt, äusserlich aber mit goldgestickten Decken, elfenbeinernen Bildwerken und mancherlei Gemälden verziert. Auf diesem Gerüste steht ein zweiter Bau, dem unteren an Form und Schmuck ganz ähnlich aber kleiner; er hat Thüren mit geöffneten Thürflügeln, zur Aufnahme der Bahre. Die folgenden Stockwerke nehmen immer mehr an Grösse ab, es sind deren vier im Ganzen. Auf dem vierten und letzten Stockwerke steht ein Tabernakel, aus dessen Giebeldache, in dem Momente wie der Scheiterhaufen in höchster Gluth steht, sich ein Adler in die Lüfte erhebt.

Die Septa und Septizonien waren monumentale Auffassungen des im Rogus gegebenen Motives nach römischem Sinne, über die an anderer Stelle zu sprechen ist.

Ich möchte noch eines berühmten temporären Baues erwähnen, bevor ich diesen Exkurs über das Tapezier- und Dekorationswesen der Alten schliesse, nämlich des Wagens, der die Leiche des makedonischen Eroberers nach Alexandrien hinübertrug.

Der Körper war in einen goldgetriebenen Sarg hermetisch eingeschlossen. Der Sarg war seinerseits wieder mit einer goldenen Kapsel (καλυπτήρ) umgeben. Darüber breitete man eine prächtige goldgestickte

[1] Herodianus IV. 2.

Purpurdecke und zur Seite lagen die Waffen des Todten, seine Thaten zurückrufend.

Der Wagen war mit einer goldenen Decke überwölbt, die mit Edelsteinen ausgelegt und schuppenförmig verziert war. Das Tonnengewölbe war acht Ellen breit, zwölf Ellen lang. Unter diesem Baldachin war ein goldener Thron (oder Katafalk) von viereckiger Gestalt, der den ganzen Umfang desselben einnahm. Köpfe von Bockhirschen an dem Katafalke hielten goldene Ringe im Maule, zwei Spannen weit, von denen ein prächtiges Kranzgewinde aus vielfarbigen künstlichen Blumen herabhing.

An dem obersten Rande des Katafalks lief ein netzförmiger Behang hin, mit Glocken von angemessener Grösse, so dass man in weiter Entfernung das Herannahen des Wagens hören konnte.

An jeder Ecke des gewölbten Baldachin stand eine goldene Nike mit einer Tropäe; getragen wurde er von goldenen Säulen mit ionischen Knäufen. Zwischen den Säulen war ein goldenes Netz mit fingerdicken Fäden ausgespannt, und unten liefen friesähnlich vier Bilder herum, gleichsam Stylobate bildend.[1] Es folgt die Beschreibung dieser Bilder.

Den Eingang in das umhegte Tabernakel bewachten zwei Löwen aus Gold, welche die Hineingehenden anblickten. Je zwei Säulen waren durch ein goldenes Kreuzgewinde aus Akanthus verbunden, die sich allmälig zu den Kapitälen hinaufzogen. Ueber dem Thronhimmel war noch eine Purpurdecke ausgespannt, über der Mitte von einem grossen im Sonnenscheine blitzenden Olivenkranze ausgehend. Die Achsen, Speichen und Felgen der vier persischen Räder waren vergoldet, die Reifen aus Eisen. Die Vorsprünge der Achsen bildeten Löwenköpfe, die in den Rachen einen Jagdspiess hielten. Durch eine mechanische Vorrichtung war dafür gesorgt, dass der Thronhimmel sich auf schlechten Wegen stets horizontal erhielt.[2]

Ich denke mir die *καμάρα*, das Gewölbe, wie jene Giebel im Spitzbogen, welche das Oberste der bereits erwähnten lykischen Gräber bildeten. Ueber der Krista dieses gewölbten Schirmdaches erhob sich dann ein metallenes Gerüst, an welchem, der Länge nach zu beiden Seiten herabfallend, die oberste Purpurdecke hing; der Olivenkranz oder viel-

[1] *καὶ πίνακας παραλλήλους ξωφόρους τεττάρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον.* Diod. Sic. lib. XVIII. 26.

[2] Ich hatte Gelegenheit, für die Leiche des zweitgrössten Feldherrn unseres Jahrhunderts ein der Bestimmung nach verwandtes Werk auszuführen, über welches ich an anderer Stelle berichten werde.

mehr das aus Olivenblättern bestehende laufende Ornament zog sich dann über der Decke auf dem scharfen Rücken des durch sie gebildeten Daches fort, ähnlich den Krönungen der Tempeldächer und mit Hinblick auf letztere. Die mit Edelsteinen ausgelegten oder vielleicht emaillirten Schuppen der gebogenen Decke sind nicht äusserlich, sondern innerlich, d. h. an der untern Ansicht der Decke angebracht gewesen, denn sonst hätte sie der obere Mantel versteckt.

Was die Kapsel des Sarges angeht, so können wir uns durch die ägyptischen Sargbekleidungen aus gemaltem Holze, wie sie in ptolemäischer Zeit in Gebrauch kamen, deren mehrere in dem britischen Museum zu London aufgestellt sind, eine deutliche Vorstellung von ihr machen. Ein ähnliches Kalypter, das den Sarg umgab und mit Malereien verziert ist, hat man in einem Grabmale zu Panticapea gefunden.[1] Wir sehen dieselbe Sitte noch durch das ganze Mittelalter herrschend und erkennen in den monumentalen Katafalken, in welchen die Reliquiensärge niedergelegt sind, die genaue Wiederholung einer uralten Form des Bestattens. Oft sind die mittelalterlichen Kalypter oder Sargkapseln von getriebenem Silber, wie z. B. an dem berühmten Sebaldusmonumente zu Nürnberg. In verkleinertem Massstabe, reich mit Edelsteinen besetzt und emaillirt, wird dieselbe Form als Reliquienbehälter typisch. Ein sehr schönes und grosses Reliquiarium mit Sargbehälter, aus Holz geschnitzt im gothischen Stile, erinnere ich mich in einer Kapelle der Zwickauer Marienkirche gesehen zu haben. Andere ähnliche befinden sich in dem mittelalterlichen Museum des grossen Gartens zu Dresden.[2]

Die vier Gemälde, die als Wände dienten (*ἴσους τοῖς τοίχοις*), müssen um das Ganze des Katafalks herumgelaufen sein; ich denke sie mir als einen Peribolus, der den eigentlichen Säulenbau so umfasste, dass dieser mit seinem durchsichtigen Gitterwerke und der von Löwen gehüteten Thüröffnung sich über ihn erhob.

Es wäre gewiss nicht ohne grosses stilhistorisches Interesse, die Gewohnheit des festlichen Bekleidens der Monumente bei kirchlichen sowie profanen Pompen und Celebrationen nebst damit verbundenen Aufführens temporärer Bauwerke durch das Mittelalter bis zur Gegenwart zu verfolgen, ihren Zusammenhang mit der alten Ueberlieferung nachzuweisen, wenn dieses Thema nicht zu weit führte.

[1] Beschrieben im Journal des Savants 1835, Juin pag. 338—39.

[2] Gaillhabaud in seiner neuesten Sammlung gibt die interessante Darstellung einer „Chapelle ardente" zu Nonnenburg bei Salzburg.

Ich hatte Gelegenheit, zu Rom einer Papstkrönung beizuwohnen und dabei den Anblick aller alten Arazzi und Prachttapeten, die seit Jahrhunderten in den Vestiarien des Vatikans niedergelegt sind, woraus sie, wie aus jenen Thesauren des Apolloheiligthums zu Delphi, nur bei grossen Kirchenfeiern an das Licht treten. Wie die Wände des delphischen Tempelvorhauses ist dann in dem Schiffe der Basilika des Apostelfürsten und ausserhalb des Heiligthums mit jenen Tapeten der Weg, den die Krönungsprozession nehmen wird, umstellt. Durch sie erst erhält die grossartige Ordnung der Säulen und Pfeiler des Tempels ihren richtigen Massstab, die gewundene Kolonnade des Vorhofes ihre wahre Bedeutung, wenn die Verhältnisse der stehenden Architektur über der düstergesättigten Farbenpracht der Teppichwand majestätisch hinausragen und sich in dem Nebel des Weihrauchs verlieren. Von allen Palastfaçaden, von allen Balkons senken sich dann die Prachtdecken herab, mit denen jedes Patrizierhaus als Familienerbe für diese Bestimmung ausgestattet ist und deren eingewirkte Bilder nicht selten zu der Geschichte des Hauses in Bezug stehen. Auch Gemälde, ganz nach antiker Weise, werden herumgetragen, und es ist bekannt, wie die grössten Meister es nicht verschmähten, zur Verherrlichung dieser kirchlichen Feste durch ihre Kunst dadurch mitzuwirken, dass sie derartige Prozessionsbilder malten. [1]

Es ist für den gothischen Baustil bezeichnend, dass er weit weniger als jene antike Architektur der alten Basiliken oder auch die erneuerte klassische Baukunst der Renaissance die Ausschmückungen der heiligen Räume durch Einbaue begünstigt und seinerseits auch keineswegs durch diese in seiner Wirkung gehoben wird. Der Grund liegt zum Theil darin, dass die horizontalbegrenzten Wände der Tapete dem emporstrebenden und spitzen Prinzipe dieses Stils nicht homogen sind; zudem will derselbe nichts von Bekleidung wissen, da sein Element eben das nackte Erscheinen der funktionirenden Theile ist, da er wie der geharnischte Seekrebs sein Knochengerüst zur Schau tragen und es zugleich in seiner Thätigkeit hervortreten lassen soll. Auch bedarf dieser Stil zwischen sich und dem Menschen keines dritten Massstabes, da dieser für alle Theile und für das Ganze des gothischen Baues vom Menschen und seinen Verhältnissen entnommen ist, da er schon ein ausser dem Werke liegender ist, wo hingegen der antike Baustil seinen Massstab in sich hat, und nicht in Beziehung zu dem Menschen, sondern in Beziehung

[1] Nach einer Künstlerlegende soll Raphael die sixtinische Madonna, seine schönste Schöpfung, für diesen Zweck in kürzester Frist gemalt haben.

zu sich selbst und dem in ihm enthaltenen, durch ihn formell individualisirten Gedanken steht. Sein Massstab ist nicht der Fuss, sondern der Modulus oder sonst irgend eine ihm selbst angehörige Einheit. Es bedarf also zwischen dem Monumente antiker Art und dem Menschen, der seinen Fuss hier nicht unmittelbar anzulegen vermag, einer dritten massgebenden bekannten Einheit, um das Harmonische, Absolute, das an sich weder gross noch klein ist, als relativ gross oder klein zu kennzeichnen.[1]

Aus diesen Gründen erklärt es sich, dass die Kirchenfeste und der dabei übliche Apparatus in gothischen Kirchen stets künstlerisch ungenügend, oft entschieden störend, nicht selten sogar lächerlich wirken. Ich habe deren im Mailänder Dome, in Notredame de Paris, auch in der Frauenkirche zu München beigewohnt und von allen nur ein zerfetztes und wüstes Bild in der Erinnerung behalten, tuchbeschlagene Bündelpfeiler, herabhängende lange Draperieen zwischen den letzteren, als wäre das Gotteshaus ein Blaufärbertrockenboden, Balkons, Baldachine, Scherwände im Spitzbogenstil und dergleichen Absurditäten. Nach den Abbildungen zu schliessen, mussten die Sacres in der Kathedrale zu Rheims in dieser Beziehung alle Grenzen des Geschmacklosen überschreiten. — Das beste Auskunftsmittel bleibt meines Erachtens, wenn man in die Lage kommt, ähnliche Einrichtungen zu treffen, deren häufiges Misslingen von der Schwierigkeit der Aufgabe den Beweis gibt, sich gar nicht spitzbögig zu geriren, sondern den antiken Gebrauch des Bekleidens der Monumente auch auf antike und zugleich naturgemässe Weise durchzuführen; das Temporäre, dem Zeitmoment Angehörige, nicht dem Stile des Monuments, sondern dem Stile der Zeit gemäss einzurichten, wobei allerdings das spezifisch Heterogene möglichst wegzulassen, das allgemein Prinzipielle allein beizubehalten ist. Mich dünkt, die alten Bilder aus der gothischen Zeit, Miniatüren sowie Oelbilder und Fresken, die gar häufig Darstellungen drapirter Räume enthalten, müssen beweisen, dass damals gerade auf die von mir vorgeschlagene Weise verfahren wurde, wo es sich um derartige Festapparate handelte. Bei Wohnräumen und überhaupt in dem Civilbaue verliert der gothische Stil seine Sprödigkeit, ja er existirt eigentlich gar nicht prinzipiell, sondern nur in dekorativem Sinne in allem Ausserkirchlichen; daher schliesst sich die Draperie an die dem Prinzipe nach noch vollständig romanischen Wände und Glieder des gothischen Wohnhauses bei weitem besser und leichter an, als diess bei

[1] Weiteres darüber im zweiten Theile: gothischer Stil. Vergl. Viollet le Duc, Dictionnaire d'Architecture Française etc. (Artikel Architecture.)

hohen gewölbten Pfeilerhallen und Kirchen dieses Stiles der Fall ist. Die Bekleidung der nackten an sich schmucklosen Wände durch Teppiche, die ihr eigenes Gerüst haben und von der Wand abstehen, ist vom frühesten Mittelalter bis in's XVII. und XVIII. Jahrhundert hinein allgemein gebräuchlich geblieben. Sie bilden einen sehr wichtigen Apparatus für die dramatische Kunst und die Novellistik jener Zeiten. Hinter ihnen belauscht man Geheimnisse, mancher Verrath lauert mit blutgierigem Stahle hinter der bunten Decke, mancher verstohlene Besuch findet zwischen ihr und der Mauer seinen Schlupfwinkel und seinen Ausweg. Die Stoffe zu diesen Wandumstellungen waren von ältester Zeit ein wichtiger Handelsartikel des Orients, ihre Muster und ihre Farbenpracht wirkten auf höchst bedeutsame Weise auf den Stil der Kunst des frühen Mittelalters ein, so dass durch sie die Architektur ganz auf denselben Ausgangspunkt neuer Entwicklung zurückgeführt wurde, von dem sie schon einmal im Alterthume ihre Laufbahn begann.

Mit dem gothischen Stile und der Reformation der Klosterregeln wurde die Wandbekleidung gemach metamorphosirt; die Holztäfelung, das durchbrochene Stabwerk (die Schreine) treten an die Stelle der Teppichwände und Draperien, ohne diese jedoch in dem Civilbaue jemals ganz zu verdrängen. Das Weitere darüber unter „Zimmerei“ und im zweiten Theile unter „gothischer Stil“.

Durch diesen Exkurs über das Draperiewesen und die Künste des Dekorateurs bei den Alten gedachte ich den Leser gleichsam unvermerkt dahinzuführen, dass ihm der antike Baustil gar nicht mehr anders verständlich sei und existenzfähig erscheine, als in Verbindung mit diesem Beiwerke und durch dasselbe, dass ihm schon jetzt von der antiken Baukunst ein farbig belebtes Bild vorschwebe, welches vielleicht mit einigen alten Vorstellungen, die er in sich aufgenommen hatte, streitet, und er den Zusammenhang der antiken polychromen Ornamentik mit dem besprochenen Prinzipe des Bekleidens bereits errathe. Jedoch war dabei mein nächster Zweck nur dem Leser durch das Vorausgeschickte gewisse Erscheinungen der Frühgeschichte monumentaler Kunst leichter erklärlich zu machen.

§. 69.

Anknüpfung an §. 67 und Fortsetzung über Chaldäa und Assyrien.

So wie die Kultur des Nilthales von den Niederungen des Delta ausging, in gleicher Weise ward das Thal der beiden Zwillingsströme, des Euphrat und Tigris, von den Alluvialebenen Chaldäas aus der Kultur erobert; die ältesten Mythen, sogar geschichtliche Traditionen und vor Allem die Physiologie der Menschheit, d. h. der Gesellschaft als organisches Individuum betrachtet, vereinigen sich, dieser Hypothese einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zu verleihen, ohne jedoch der anderen davon durchaus verschiedenen das Wort zu sprechen, wonach der erste Keim dieses Gesellschaftsorganismus ein übers Meer getragener, aus Indien oder Aethiopien eingeführter gewesen sein soll;[1] vielmehr lässt sich die Hypothese eines Ursitzes der Civilisation und eines ihm angehörigen Baustiles für keinen andern Fleck der alten Welt wahrscheinlicher an als für das südliche Euphratthal, wohin auch die Sagen der Völker die Gründung der ersten Staaten unter den nachsündfluthlichen Menschen versetzten.

Dem Reisenden, der jene verwilderten, zum Theil schon seit vorgeschichtlicher Zeit den Elementen und feindseligen Nomadenstämmen zurückverfallenen, Landstriche zu betreten wagt, begegnen fast auf jedem Schritte die Spuren einer längst verlassenen Kultur. Bald sind es die trockenen, fast gänzlich ausgefüllten Kanäle und sonstigen Wasserbauwerke, bald regelmässig umwallte Plätze, die letzten Spuren von Städten, deren Namen die Geschichte nicht mehr nennt, bald, und meistens in Verbindung mit diesen, grossartige Terrassenanlagen, die in ihrer jetzigen Gestalt von natürlichen Hügeln nicht zu unterscheiden sind, aber bei näherer Untersuchung sich als Konstruktionen aus theils gebrannten, theils ungebrannten Ziegeln bekunden.

Was uns die neuesten Reisenden über jene verwitterten Ueberreste ältester Baukunst geben, ist nicht geeignet, uns über dieselbe in ihrem Zusammenhange zu belehren, obschon wir Analoges zu erkennen glauben mit dem, was die uns jetzt schon etwas besser bekannten Monumente von Ninive bieten. Doch haben wir uns hier noch nicht mit der Zusammenstellung eines architektonischen Gesammtbildes zu beschäftigen, sondern in den vorhandenen Bauüberresten das Vorherrschen des Prinzips

[1] Vergl. Julius Braun, Geschichte der Kunst S. 139 ff.

der Bekleidung der struktiven Theile, wo es sich zeigt, nachzuweisen, und für diesen nächsten Zweck sind die dürftigen Berichte der Reisenden über diese chaldäischen Ruinenstätten von grossem Interesse, obschon sie uns öfters über das Alter der durchforschten Werke zweifelhaft lassen, so dass wir nicht immer wissen, ob wir der ältesten oder einer Spätperiode der Kultur dieses Landes, vielleicht sogar der nachalexandrinischen oder römischen Zeit angehörige Werke vor uns haben.

Unter den zahllosen Schutthügeln der unteren Euphratgegenden, die mit grosser Wahrscheinlichkeit der altbabylonischen (chaldäischen) Kulturperiode zugeschrieben worden sind, wurden erst wenige genauer untersucht; am besten bekannt sind uns diejenigen von Wurka, welche erst neulichst durch die Reisenden Loftus, Churchill, Boutcher und Lynch besucht und durchforscht worden sind. Sie liegen etwa einhundertundachtzig englische Meilen südlich von Bagdad, etwa acht Meilen östlich vom Euphrat. Ein rechtwinklichter Raum, umgeben mit einer hohen Erdmauer von sechs bis sieben englischen Meilen Länge, aus dem sich drei grosse und viele kleine Ruinenhügel und hohe weitausgedehnte Terrassen erheben, bildet eine einzige vaste Nekropolis. Auf jeder Stelle im Innern dieses Bezirks liegen Thonsärge über einander geschichtet, oft bis zu fünfzehn und zwanzig Fuss Tiefe. Auch ausserhalb der Ringmauer befinden sich geringere Hügel und ein grosser mit Namen Nifayeh liegt aussen an der Nordseite des Bezirks. Alle sind mit salpetriger Erde, kleinen Muscheln und Topfscherben bedeckt und von tiefen Ravins durchfurcht. Der umwallte Bezirk ist von einem jetzt trocknen Kanale durchschnitten, der ehemals die Stadt mit Wasser versah. In der Mitte etwa erhebt sich ein konischer Ruinenberg, der jetzt Bouarieh heisst, wegen der Schilfmatten, die horizontal zwischen den Ziegelschichten in Zwischenräumen von fünf zu fünf Fuss liegen. An jeder Seite ist der quadratische Bau aus ungebrannten Steinen durch doppelte Strebepfeiler von gebrannten Ziegeln verstärkt;[1] eine dort gefundene monogrammatische Inschrift trägt nach Kolonel Rawlinson den königlichen Namen Urucks.

Der zweite noch bedeutendere Ruinenhügel erhebt sich innerhalb derselben Circumvallation links von dem vorhergenannten Bouarieh und heisst Wusswass, nach einem Neger, der daselbst vor einigen Jahren nach Schätzen grub, und tief in die solide Masse der Konstruktion aus festgebrannten Ziegeln vordrang. Er arbeitete sich sechzehn Fuss tief hinein und gab dann sein Unternehmen auf. Wäre er nur zwei Fuss

[1] Vielleicht spätere Zuthat.

tiefer gedrungen, so würde er die innere Kammer entdeckt und sich überzeugt haben, dass sie nichts als Schutt enthält, der von dem herabgestürzten Ziegelgewölbe, das sie bedeckte, herrührt. Vielleicht mag dennoch unter diesem Schutte manches Interessante begraben liegen. Das genannte Gebäude aus gebrannten Ziegeln erhebt sich auf einer Plattform von Luftziegeln, die ihrerseits vierzig bis fünfzig Fuss hoch über den Grund der Ebene emporsteigt. Um diese Plattform herum liegen kleinere Ruinenhügel und erhöhte Alignements, welche auf Anlagen von Höfen und Nebenwerken deuten, die dieses Hauptgebäude umgaben; und eine Umfassungsmauer (unabhängig von jener, die die ganze Stadt einfasst) umschliesst alle diese zusammengehörigen Bauwerke. Sie sind unter tiefem Schutt begraben, der nur von dem Hauptgebäude herrühren kann, das hoch über alle andern Theile der palastähnlichen Anlage pyramidenartig emporgeragt haben muss. Die Façade dieses Hauptgebäudes liegt gegen Südwest und ist etwa einhundertfünfundsiebenzig Fuss lang; aber der Zugang ist nicht hier, sondern auf der entgegengesetzten nordöstlichen Seite. Die Mauern sind, wie gesagt, aus gebrannten Ziegeln und von verschiedener Dicke, die zwischen zwölf und zweiundzwanzig Fuss wechselt; die inneren Räume sind lang und schmal (wie zu Ninive, s. weiter unten) und die Mauern der langen Seiten stets die stärkeren, offenbar für den Widerstand gegen den Schub der Gewölbe, womit die Räume bedeckt waren, deren Schutt dieselben vollständig ausfüllt und selbst die Abhänge der Terrasse, welche das Gebäude trägt, bedeckt.[1]

Die Südwestfront war mit Gyps bekleidet, der an einigen Stellen zweiundeinhalb Zoll dick aufliegt. Dieser Stucküberzug ist an den Stellen, wo er sich erhielt, nach wenigstens zweitausendfünfhundert Jahren so fest als nur jemals. Nächst diesem Umstande ist vor allem merkwürdig die eigenthümliche architektonische Ausstattung dieser Façade, deren aus Loftus' Werk „Travels and Researches in Chaldaea and Susiana" entnommener Aufriss und horizontales Profil hier beifolgt.[2]

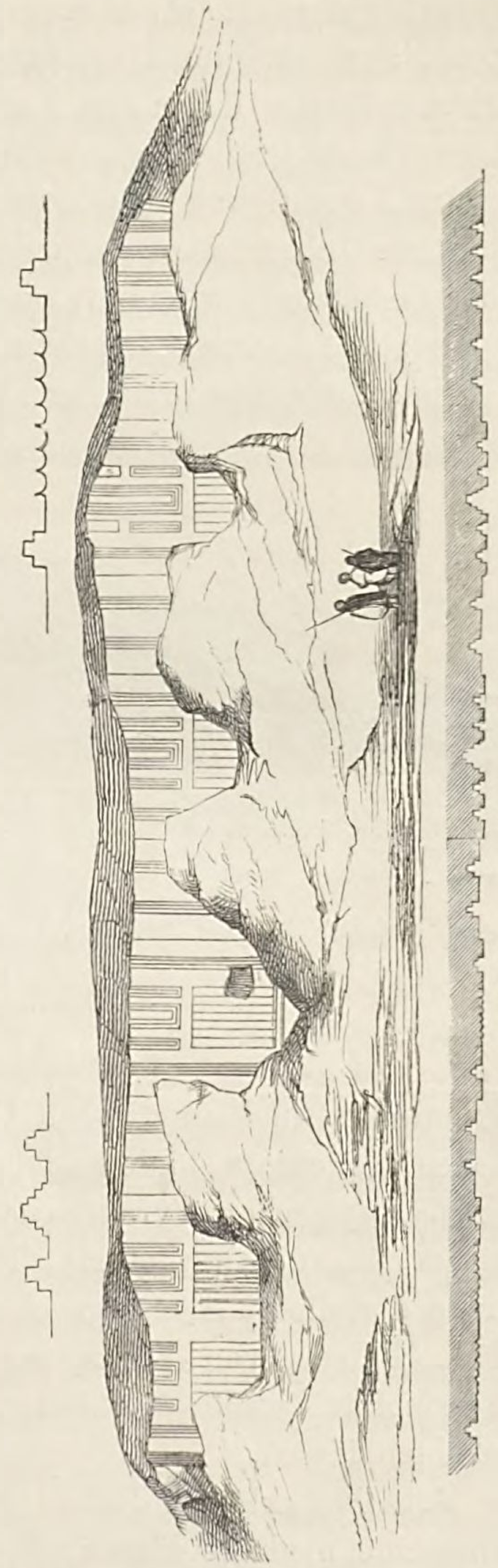
Es scheint dabei eine Reminiscenz der Holzkonstruktion und der Blockhausarchitektur zum Grunde zu liegen, etwas Aehnliches wie bei

[1] Der Schutt der Gewölbe allein konnte dazu nicht ausreichen. Offenbar hatte der Bau noch viele Stockwerke über sich, unter deren Schutt die untersten sich erhielten.

[2] Vergl. das im Texte genannte Werk und einen Artikel der Illustrated London News vom 27. Dec. 1856. Genauere Details, Pläne und Zeichnungen findet der Leser in einem Berichte des Herrn Boutcher, den dieser Reisende an den Assyrian Excavation-fund richtete, der aber dem Verfasser nicht zugänglich war.

jenen den ersten Dynastien des alten Reiches angehörigen Grabfaçaden Aegyptens und wohl gewiss auch wie bei diesen sind wir berechtigt, hier ein höchst alterthümliches Motiv der dekorativen Baukunst zu erkennen.

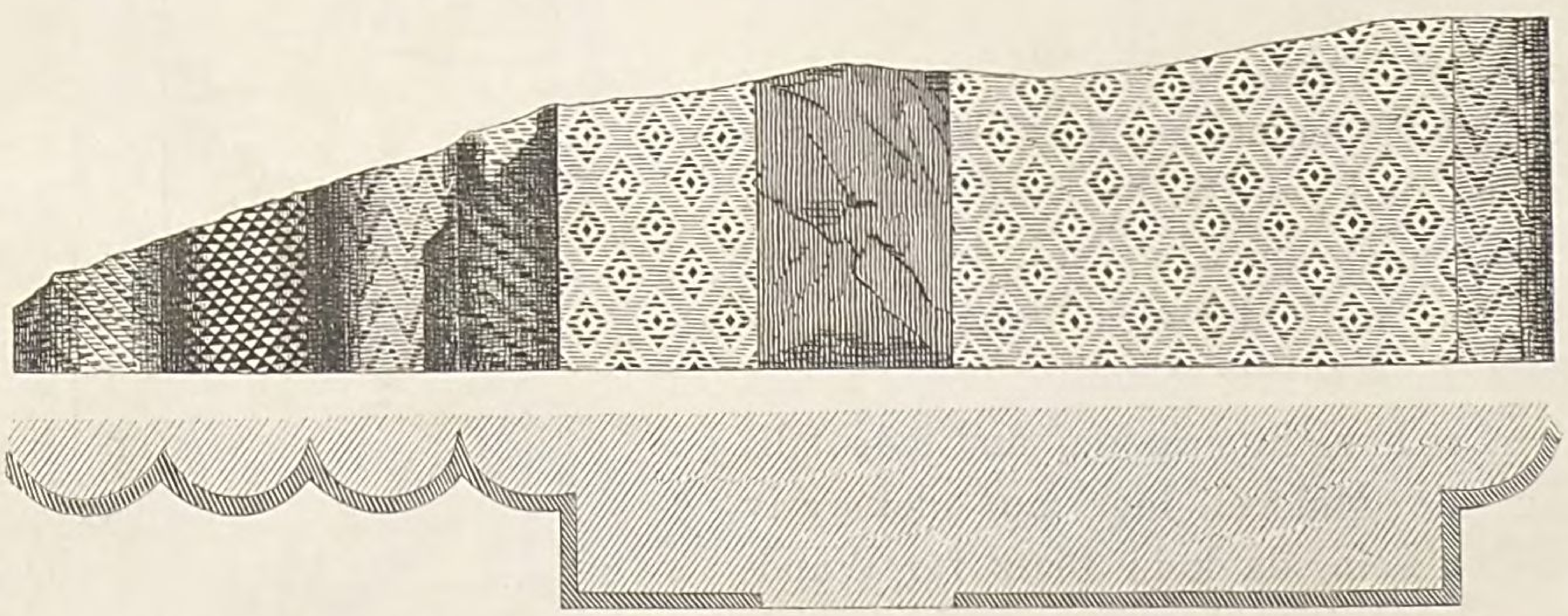
Sieben Halbsäulen, richtiger Halbcylinder, dicht neben einander gedrängt wie Orgelpfeifen oder vielmehr wie die Pfähle eines Blockhauses, sind in eine Art von Rahmen eingefasst und über diesem erhebt sich in der Mitte eine abgestufte Mauernische; neben dieser sind die Mauern rechts und links mit halbcylindrischen Kanälen durchbrochen, als sollten diese etwas in sich aufnehmen, etwa Mastbäume. Dieses Motiv wiederholt sich siebenmal auf derselben Façade und ist auf sorgfältig vorgemauertem Ziegelgrunde aus Stuck mit der Maurerkelle und nach der Schablone sehr gewandt ausgeführt: Spuren von Farben haben sich nicht erhalten und jedenfalls kann die Malerei hier nur dekorativ gewesen sein, da kein Platz für Wandgemälde übrig gelassen ist. Ganz ähnlich verzierte Wände sind später auch zu Chorsabad durch Herrn Place und zu Nimrud durch Herrn Loftus entdeckt worden, so dass an dem Alterthum dieses Motives (als wenigstens gleichzeitig mit andern, die später zu erwähnen sind) nicht gezweifelt werden darf.



Ansicht einer assyrischen Mauer.

Nicht minder interessant, für unsern speziellen Zweck und die Stilgeschichte nämlich am meisten, ist eine zweite Eigenthümlichkeit, die in der Weise die (ungebrannten) Ziegelkonstruktionen zu inkrustiren und ihnen dadurch zugleich Haltbarkeit und Zierde zu verleihen, hervortritt. An einem der kleinen Bauwerke, die von der allgemeinen Circumvallation umschlossen sind,

entdeckte nämlich Herr Loftus Mauern aus Luftziegeln, die mit einer Mosaik von kleinen in Asphalt versetzten Kegeln oder Nägeln aus gebranntem und an dem dicken sichtbaren Ende farbig glasirtem Thone inkrustirt sind; die etwa sechs Zoll langen und vorne dreiviertel Zoll dicken Nägel sind im Durchmesser rund und so geordnet, dass sie geometrische Muster in bunten Farben bilden, und durch sie ist das Lehmmauerwerk zugleich in einer Tiefe von mehreren Zollen gegen den Einfluss der Feuchtigkeit geschützt. Wir werden weiter unten sehen, dass auch diese Inkrustationsmethode der Lehmwände an den ältesten ägyptischen Gebäuden vorkommt, wiewohl nicht in derselben primitiven Weise wie hier; auch wird sich zeigen, wie dieselbe zu einer andern Methode, die Lehmwände mit glasirter Kruste zu überkleiden, die ebenfalls an

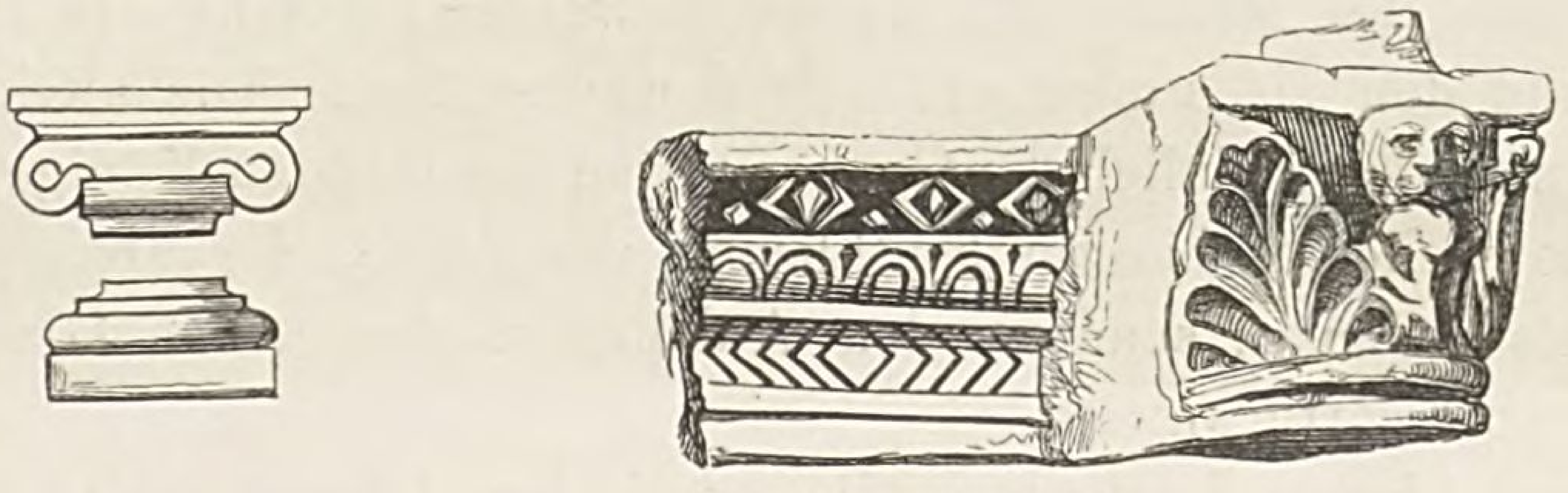


Grundplan und Aufriss einer assyrischen Mosaikwand.

babylonischen und assyrischen Gebäuden vorkommt, gleichsam den prinzipiellen Gegensatz bildet. Häufig finden sich unter dem Schutte der ältesten assyrischen Pyramidenanlagen derartige glasirte Thonkeile, die von der öftern Anwendung dieser Bekleidungsmethode in einer Frühperiode der diesen Ländern eigenthümlichen Baukunst Zeugniss ablegen und das Beispiel von Wurka, wo noch ganze Wände solcherweise bekleidet sich erhielten, weder als isolirt noch als einer spätern Zeit angehörig erscheinen lassen.

An einer kleinen Ruine, gegenüber dem Wusswass, entdeckte Herr Loftus eine niedrige Mauer, die ganz aus Töpfen besteht, die horizontal mit den Oeffnungen nach Aussen geschichtet sind und der Mauer das Ansehen einer Honigswaabe geben. Wenn man nur genau wüsste, welcher Zeit diese merkwürdigen Konstruktionen angehören!

Die Beantwortung dieser Frage vermissen wir noch lebhafter bei einer Entdeckung, die Loftus an einer andern Ruine innerhalb desselben Bezirkes von Wurka machte; in einem innern Gemache fand er nämlich einen verworrenen Haufen von Stuckornamenten, bestehend aus Kapitälen, Basen, Friesen und Gliederungen aller Art, die theils ionischen, theils sogar korinthischen Säulenordnungen angehören und mit polychromen Ornamenten bemalt sind. Letztere erinnern nur allgemein an die griechischen wohlbekannten Formen und auch das freilich ungenau dargestellte korinthisirende Kapitäl mit Eckblättern und dazwischen befindlicher menschlicher Halbfigur in babylonischem Stile lässt Zweifel über den Ursprung dieser Stuckverzierungen, ob sie nämlich der seleukidischen oder noch späterer Zeit angehören oder ob sie vielmehr ursprünglich babylonisch sind. Man hält sie für die Trümmer eines Tabernakels oder



Stuckornamente aus Wurka.

Sacellums, welches sich über einem Sarge erhob, der sich unter dem Grunde dieses Gemaches vorfand. Nicht weit von dem Bauwerke, in dessen Innerem die genannten Stucktrümmer entdeckt wurden, traf man auf Keilinschrifttafeln mit griechischen Zodiakalbildern und den Namen des Antiochus und des Seleukus; diess bewog die Entdecker, die bezeichneten Stuckornamente derselben Zeit beizumessen. Immerhin mögen hierüber noch Zweifel gestattet bleiben, da der Charakter dieser Architekturtheile mit dem Baustile der nachalexandrinischen Zeit nicht eben übereinstimmt, soweit sich jener nach den sehr unvollkommenen Darstellungen der fraglichen Gegenstände, die veröffentlicht wurden, beurtheilen lässt.

Wie dem auch sei, so zweifle ich nicht, dass die Technik des Bildens plastisch-architektonischer Gegenstände aus Stuck auch bei den Babyloniern wie in Indien uralte Ueberlieferung war und dass dieses Verfahren aus der Sitte, die Lehmwände mit Stuck zu bekleiden, hervorging. Nicht geringes Interesse gewähren die oben erwähnten Särge aus

gebranntem und grün glasirtem Thone, die sich zu Tausenden und aber Tausenden in, neben und auf den Ruinenbergen von Wurka vorfinden, und womit der Boden des ganzen Bezirkes bis auf zwanzig Fuss Tiefe ausgefüllt ist. Man hat aus dem Umstand, dass sie auch oberhalb der Ruinen in dem Schutte, der sie bedeckt, in Menge vorgefunden werden, wohl zu voreilig geschlossen, sie seien sämmtlich einer spätern Kulturperiode angehörig. Sicher waren die Orte, wo sie in solchen Massen gefunden werden, seit ältester Zeit geheiligte Gräberstätten, deren Ansehen noch über die Zeit ihres Verfalles hinausreichte und denen fortwährend aus allen benachbarten und entfernten Gegenden ganze Karavanenladungen von Särgen zugeführt wurden, wie die hohen Terrassen und Pyramiden schon darniederlagen, sei es in Folge natürlichen Verfalls, oder durch den Zerstörungseifer der Anhänger eines zeitweilig siegreichen andern Civilisationsprinzipes. So erklärt es sich, dass dieselben Särge in dem obern Schutte der Monumente gefunden werden, welche das Innere der letztern und den sie umgebenden Boden ausfüllen. Die altchaldäischen Nekropolen, wahrscheinlich die Gräberstätten der ältesten Könige, behielten ihre Weihe vielleicht bis zur Einführung des Islam, der übrigens an der Sitte nichts änderte, sondern den Anhängern des neuen Glaubens nur neue Begräbnissorte anwies.

So wallfahrten heutzutage die persischen Pilgerkaravanen fortwährend durch die babylonischen Steppen und die Wüste westwärts des Euphrat nach Meschid Hussein und Meschid Ali, um dort in heiliger Erde die Bürde ihrer zahlreichen Kameele, die nur aus Särgen frommer Perser besteht, niederzulegen.

Nächst kleinern Gegenständen aus gebranntem Thone, Metall, Glas und Perlmutter wurde unter den Gräbern und dem Schutte Wurka's noch eine Anzahl von Statuetten und Votivtafeln aus Terrakotta mit aufgepressten Basreliefs sehr eigenthümlichen Stiles aufgefunden. Sie gehören, scheint es, weder dem neubabylonischen noch dem assyrischen und eben so wenig dem persischen Skulpturstile an und stehen dem ägyptischen fast eben so nahe. Man möchte den naiven Charakter, der ihnen innewohnt, für ursprünglich halten, als läge er jenseits der Entwicklung selbst der ältesten der genannten Stile, wo nicht in chronologischem, doch sicher in kulturhistorischem Sinne. Es konnte das Primitive hier durch Jahrtausende hindurch fortvegetiren und alles Abgeleitete überleben. [1]

[1] Die Stillosigkeit dieser Darstellungen auf Thontafeln, Seemuscheln und Cylindern aus Südbabylonien, d. h. der Mangel eines Einflusses der Baukunst auf die Skulptur

Fünfzehn Meilen östlich von Wurka liegt die Ruinengruppe von Sinkereh; sie besteht aus drei Erdhügeln, genannt der grosse Berg, der rothe Berg, von der Farbe der rothen Backziegel, woraus er besteht, und der Kameelberg, von der Aehnlichkeit mit diesem Thiere. In der That erheben sie sich von Wurka aus gesehen in der Luftspiegelung am Horizonte gleich mächtigen Bergen. Auch hier ist der ganze Raum zwischen den Monumenten mit Särgen ausgefüllt, die manche sehr interessante Alterthümer enthielten. Hier und an den übrigen Ruinenorten der Gegend wurden nach der Behauptung der Araber schon grosse Schätze und Königsleichen mit goldenem Krönungsschmuck, mit Krone und Scepter, gefunden.

Herr Loftus hat diese Ruinen untersucht und monogrammatische Keilinschriften nebst Terrakottatafeln von der oben beschriebenen Art in grosser Anzahl entdeckt. Wenn wir nur den Inhalt dieser Inschriften mit Sicherheit entziffern könnten.

Noch unzählige andere, zum Theil selbst unbesuchte, viel weniger durchforschte, Städtetrümmer dieser Art bedecken den Alluvialboden, der einst die Wiege der Menschheit trug, aber schon zu Alexanders Zeit der Gewalt der Elemente zurückverfallen war. Der makedonische Heros besuchte die Gräber der alten chaldäischen Könige und unternahm das Herkuleswerk, diese versumpften Marschen und ausgedorrten Hochlande der Civilisation wiederzugewinnen, ein Unternehmen, worüber er erkrankte und starb.

Die Kette dieser merkwürdigen Umwallungen mit dem darüber hoch hinausragenden Terrassensysteme der Palast- und Gräbertempel, das zugleich Festung bildet, reicht zuerst aufwärts zu beiden Seiten des Euphrat bis nach Babylon, wo der in ihm enthaltene Typus während des neubabylonischen Reiches, das durch Kyros gestürzt wurde, eine Metamorphose erleidet, wovon weiter unten die Rede sein wird. Wenige von ihnen wurden untersucht, fast alle dienten Jahrhunderte hindurch als Begräbnissplätze. Zunächst Babylon liegt der Ruinenberg El Hymer, ein solides quadratisches Bauwerk, bestehend, gleich dem Birs Nimrud,

und die bildende Kunst, der sie bezeichnet, lässt sie bei flüchtiger Prüfung als spätes, einer Verfallszeit angehöriges, Werk erscheinen; aber eine gewisse Stillosigkeit, das äusserlich Bewegte und Burleske, die Plankenmanier (die von dem Barocken der Verfallszeiten himmelweit verschieden ist) findet sich stets als Vorläuferin der starren hieratischen Kunst, die niemals einen primitiven Zustand der künstlerischen Bildung eines Volkes bezeichnet. Ich werde Gelegenheit haben, in den Artikeln über Aegypten und Griechenland und noch sonst auf diesen hier flüchtig berührten Punkt zurückzukommen.

aus einer Reihenfolge von Terrassen über einander, zugänglich durch Treppen und Rampen, aber jetzt verwittert und in Kegelform abgerundet. Das unterste Geschoss besteht aus Lehmbatzen, die oberen sind aus rothen unvollständig gebrannten Ziegeln ausgeführt,[1] mit welchen vielleicht auch die unterste Terrasse bekleidet war.

Nicht Kalk, sondern Lehm diente als Bindemittel; der untere Bau scheint älter, die oberen Terrassen gehören der neubabylonischen Zeit an, denn Nebukadnezars Inschriftzeichen finden sich auf den Ziegeln eingeprägt.

Südlicher und an der Ostseite des Euphrat liegen die grossen Ruinenberge von Niffer und Zibbliyah unter vielen unbesuchten und ungekannten derselben Art. Sie wurden von Layard untersucht, jedoch nur flüchtig und mehr in der Absicht, dort Schätze für das britische Museum zu finden,[2] denn mit irgend einer bauwissenschaftlichen Absicht. Sie lagen am Rande der Sümpfe und man fand auch hier Hunderte von Särgen aus Terrakotta, mit jener grünen mit Kupferoxyd gefärbten Bleiglasur, wegen welcher sie für die Geschichte der Keramik sehr merkwürdig sind. (S. Keramik.)

Neben diesem noch andere Gegenstände des eigenthümlichen Stiles, den ich chaldäisch nennen möchte.[3]

Die Ruine besteht aus unregelmässigen Mauermassen, die durch strassenähnliche Einschnitte in vier getrennte Gruppen geschieden sind. Ein Thurm aus Luftziegeln erbaut und von viereckiger Grundform erhebt sich über der Nordostecke der Ruine. Neben dem Thurm stösst man

[1] Man findet unter den Konstruktionen Mesopotamiens zweierlei Arten von Backsteinmauerwerken; die eine besteht aus rothen roh gebrannten und mit Lehm oder Asphalt verbundenen Ziegeln, die andere aus gelblich weissen, aus fast reiner Thonerde bestehenden Klinkern, die so sorgfältig in Kalk gesetzt sind, dass sie sich schwer von der Kalkmasse und von einander trennen lassen. Diese Art Klinker war während des neubabylonischen Reiches unter Nebukadnezar üblich, so dass man geglaubt hat, sie sei eine spätere Erfindung und ein Fortschritt der Ziegelkonstruktion von verhältnissmässig jungem Datum. Doch will man jetzt den uralten wahren Thurm von Babel entdeckt haben, dessen quadratische hundertvierundneunzig Meter breite Basis von Ziegeln aus dem feinsten gelbschimmernden beinahe weissen Pfeifenthone ausgeführt ist. Sie sind vortrefflich gebrannt, nachdem sie vorher aus freier Hand mit dem zierlichsten Schriftzeichen gemarkt waren. Zwei Etagen von den acht, die der Thurm hatte, haben sich noch vollständig erhalten. Man sieht den Berg von zwanzig Lieues Entfernung. Siehe den Bericht über diese von Herrn Place gemachte Entdeckung im Moniteur universel (1856) und Moigno's Cosmos vom 20. Febr. 1857.

[2] Darin nicht wesentlich vom Neger Wusswass verschieden. (Seite 303.)

[3] Layard, Niniveh and Babylon, pag. 562.

auf anderes Mauerwerk, theils von Luftziegeln, theils von gebrannten ausgeführt. Diese sind nicht quadratisch, sondern länglicht wie die modernen und zum Theil mit babylonischen, nicht entzifferten, Inschriften versehen, die muthmasslich den Namen eines Königs enthalten.

Nordwärts von Babylon setzt sich dieselbe Kette wahrscheinlich grossentheils der älteren chaldäisch-babylonischen Kulturperiode angehörender Ruinenhügel fort. Westwärts von Bagdad ist das merkwürdige Akkerkuff, eine kolossale, jetzt formlose Masse aus Lehmziegeln mit dazwischen gelegten Rohrmatten, die noch wohlerhalten sind. Sie dienten nicht einzig zur Konsolidirung des Gemäuers, sondern hauptsächlich zu der Befestigung des Kalkmörtels der Aussenwände, eine Praxis, die, wie oben gezeigt worden, noch jetzt in China in tagtäglichem Gebrauch ist. Der Gipfel des Terrassenbaues ist noch immer trotz seines Verfalles über einhundertfünfzig Fuss hoch. Theile des Baues, wahrscheinlich die neueren, waren mit gebrannten Ziegeln bekleidet, wovon die Trümmer am Fusse des Berges umherliegen. Inschriften fehlen hier noch ganz wie an den Ziegeln des eigentlichen Chaldäa am Nieder-Euphrat. (Ueber die Inkrustation der Mauern durch gebrannte Ziegel und das dabei beobachtete Verfahren siehe Seite 330 u. ff.)

Zu diesen ältesten Monumenten Mesopotamiens gehört auch das am Tigris gelegene Kala Scherghat, der umfangreichste aller Ruinenhügel in Mesopotamien, zum Theil natürlich, aber mit Backstein terrassenweis von Süden nach Norden ausgebaut und mit einer Quadersubstruktion, von der ein Theil mit seiner Zinnenbekrönung sich erhielt. Die Backsteine tragen babylonische Inschriften mit den Monogrammen der altchaldäischen Könige. [1]

Die genannten Quaderwerke des Unterbaues sind bereits eine Neuerung, die der chaldäische Baustil in der felsenreichen Gegend des nördlichen Tigrisgebietes annahm.

Vielleicht war diese gigantische Burg die letzte Station der chaldäischen Civilisation bis nach Ninive, woselbst sie an den Ufern des Tigris und des oberen Zab, am Fusse der Gebirge von Kurdistan, einer grossartigen Metamorphose entgegenreifte, in Folge politischer Verhältnisse und zugleich lokaler Einflüsse, besonders der Nähe von Kalkstein- und Alabasterbrüchen.

Auch nördlicher noch und westwärts von Ninive erstreckt sich die Kette altchaldäischer Monumente, Zeugen des Ganges, den das Civili-

[1] Rawlinson im Athenäum 18. März 1854, pag. 342.

sationsprinzip, das von Chaldäa ausging, genommen und die Grenzen seines Einflusses bezeichnend. Unter diesen, die überall aus den weiten Ebenen auftauchen, sind durch Layard erst einige wenige am Fusse des Sindjargebirges und den Ufern des Kabur mehr durchstöbert als durchforscht worden.

Hier, am Ufer des Kabur, erhebt sich der künstliche Hügel von Arban, mit merkwürdigen Skulpturen, die weder ganz dem assyrischen Stile entsprechen noch demjenigen gleichen, was wir von den älteren babylonischen Sachen kennen. „Kräftig und eckig in den Umrissen und der Behandlung machen diese Skulpturen den Eindruck hohen Alterthums. Sie verhalten sich eben so zu den hochverzierten und vollendeten Skulpturen von Nimrud, wie die ältesten Ueberreste griechischer Kunst zu den herrlichen Monumenten des Phidias und Praxiteles.“ So das Urtheil Layards, auf welches in Kunstfragen ich jedoch nicht immer schwören mag.

Immerhin sind diese Skulpturen wegen ihres unzweifelhaft archaischen Typus und besonders wegen ihrer verwandtschaftlichen Züge mit dem, was die europäische Auffassung der asiatischen Kunstüberlieferungen in ihren frühesten Versuchen aus diesen machte, höchst interessant; aber obschon übertriebener und roher in gewissen Details, z. B. den strickähnlich aufgelegten Sehnen und Muskeln der Körpertheile, stehen sie doch keineswegs zu den Skulpturen von Nimrud und Kudjundshik in dem von Layard ausgesprochenen Verhältniss. Sie sind allem Anscheine nach älter als dasjenige, was wir den assyrischen Stil nennen wollen, das heisst, sie reichen über die Zeit hinaus, in welcher die Metamorphose des altchaldäisch babylonischen Civilisationsprinzipes in das assyrische eintrat, obschon ein System des Bekleidens der Lehm- und Ziegelwände durch Steintafeln, das wir an den altbabylonischen Mauerwerken noch nicht gefunden hatten, hier in früher Anwendung zuerst hervortritt. Doch beschränkte es sich noch allein auf die Bekleidung der Thüreingänge mit diesem hier heimischen dauerhafteren Stoffe.

Dieselben Spuren einer altasiatischen Kultur und Kunst, die wahrscheinlich weit über die Zeit der babylonischen und assyrischen Reiche historischer Zeit hinausreichen, nämlich bergähnliche Terrassenwerke aus Backsteinen mit Spuren einstiger Bekleidung der konstruktiven Massen durch Inkrustationen der verschiedensten Art, so wie künstlich erhöhte und erweiterte natürliche Hügel, finden sich überall über Kleinasien, ganz Syrien und Phönikien bis an das Mittelmeer und nach Aegypten hinüber verbreitet. Gepflasterte Bergabhänge, um sie zu befestigen und unzugänglich zu machen, sind hie und da noch wohl erhalten; z. B. zu Bir

am oberen Euphrat, wo die Burg auf künstlich erhöhtem, natürlichem Felsen steht, im Inneren gewölbte Gänge (Syringen) enthält, nach aussen aber geneigte mit kolossalen Steinen gepflasterte Wände hat. Zu des Reisenden Pococke Zeit war diese Burg noch römisch armirt, mit antiker Artillerie, Katapulten, Schleudern und dergleichen besetzt. So auch ist das Kastell zu Aleppo jetzt ein künstlicher Kegel von ovalem Grundplane, der aber ursprünglich eine Stufenpyramide nach babylonischem Stile gewesen sein mag. Die Pflasterung der Wände des Abhangs mit Quadern ist hier jedoch aus der Zeit der Kreuzzüge. Uebrigens ist die Ebene von Aleppo mit dergleichen babylonischen Pyramidenbauten übersäet. Einige davon sind nahezu zweihundert Fuss hoch und tragen noch Spuren von Tempeln auf ihrer Spitze.[1] Bis an die Grenzen der Sandwüsten Arabiens erstrecken sich diese unzerstörbaren Grenzpfeiler der menschlichen Erinnerung, zu Hama und zu Edessa, dessen ovalrundes Kastell mit noch kenntlichen Terrassen aus steingetäfeltem Lehmziegelwerke einst den berüchtigten Sonnentempel des Heliogabalos trug. Auch zu Damaskus liegt eine Vorstadt auf den Terrassen einer babylonischen Burg. — Doch wir verlassen fürerst die Spuren dieser ältesten Civilisation, die sich noch weiter verfolgen lassen und kehren dahin zurück, von wo sie ausging, in die Alluvialniederung des unteren Euphrat.[2]

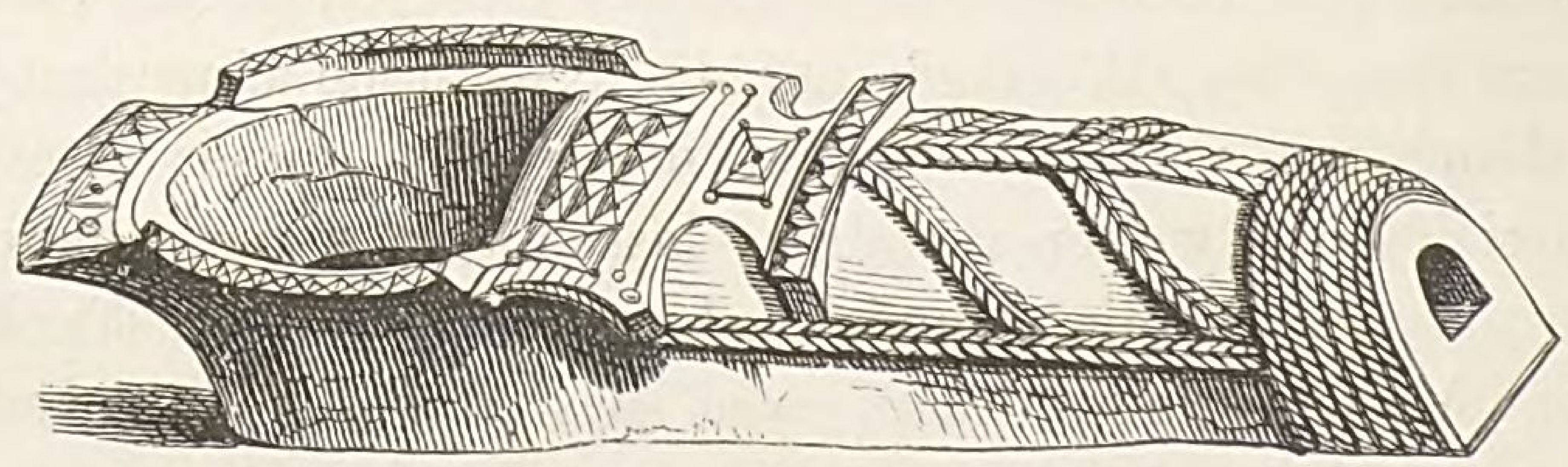
Unsere Vorstellungen dessen, was das Wesen dieser verschollenen Baukunst ausmachte, bleiben natürlich fast so formlos wie jene, durch die Jahrtausende, die darüber hinweggingen, abgeschliffenen Backsteinhügel selbst; am wenigsten wissen wir von der architektonischen Ordonnanz, die diese einstmals belebt und geschmückt haben musste, und können wir nur aus der Analogie der späteren Werke in assyrischem, neubabylonischem und persischem Stile eine Vermuthung über sie schöpfen; denn was derartiges gefunden ward, z. B. die Cylinderdekoration der Wände mit den Nischen und Wandvertiefungen, lässt sich nicht wohl mehr zu einem Ganzen vereinigen, das Form bekäme, auch ist dessen Ursprünglichkeit, als der altbabylonischen Periode angehörig, nicht erweislich, so wenig wie die jener merkwürdigen Bruchstücke einer korinthisirenden

[1] Chesney, Expedition for the Survey of the Euphrates etc. V. I. pag. 411. Ainsworth, Travels and Researches in Asia minor II. 101.

[2] Schon den Magiern der persischen Zeit war die Geschichte und die Entstehung dieser alten über Asien zerstreuten Burghöhen unbekannt; sie werden allgemein Werke der Semiramis genannt, jener räthselhaften Figur, welche für Asien die Stelle des Herakles, des mythischen Gründers aller kyklopischen Burgen und Mauern in Hellas, vertritt.

Ordonnanz aus Stuck innerhalb der Grabkammer zu Wurka. Wir dürfen uns daher nur gestatten, an ihnen den Grundsatz des Inkrustirens der Mauermassen aus rohen oder gebrannten Ziegeln zu konstatiren, in einer Ausdehnung, die gar keine Ausnahme zulässt. Dabei wäre es gut, wenn wir zugleich nachweisen könnten, welche von den verschiedenen Inkrustationsmethoden (nächst dem Urteppiche, dessen Priorität ich nach dem Vorangeschickten voraussetzen darf) die ursprünglichste, mithin für die folgenden zunächst stilbedingende sei.

Wir wissen aus den biblischen Schriften sowie aus den Profanschriftstellern, dass die Babylonier sich des Bitumen als Binde- und Bekleidungsmittels ihrer Mauern und selbst ihrer Holzkonstruktionen bedienten, aber wir lesen auch von eben so frühen und früheren Werken, die mit Gyps und Kalk gemauert und bekleidet waren. Dieses Material wurde bei dem Baue des Thurmes von Babel benützt. Die Finger Gottes schrieben das Verdammungswort auf den Gyps der Wand des Königs-



Assyrischer Sarg.

palastes. Asphalt war in Chaldäa, dem Mutterlande der Gesittung, von der wir sprechen, nicht eigentlich heimisch; dieser Stoff ward später adoptirt, wie die Civilisation bereits den Strom aufwärts gerückt war; die Rohrmatten mit heraushängenden Tressen zwischen den Lehmziegelschichten endlich (wir wissen diess von China her) dienten besonders nur zu der Herstellung eines Stucküberzuges auf Lehm, der dauerhaft sei und fest hafte, — kurz der Bewurf war auch in diesem Lande wie in China aller Wahrscheinlichkeit nach der erste architektonische Bekleidungsstoff, auf welchem sich die Wandmalerei und, zweifelhaft ob gleichzeitig oder später oder endlich früher, auch die Skulptur entwickelte; gleichzeitig in dem Sinne nämlich, dass man daran ging, die glatten Wände durch gemalte Reliefs zu schmücken. Ich halte sie für älter, als die abstrakte Malerei. — Nächst dem tritt uns die Inkrustation mit glasirten Ziegeln entgegen und zwar auf eine mosaikähnliche Weise ausgeführt. Diese merkwürdige Erscheinung der Mosaik und Glasmalerei am Horizonte der Baukunst soll uns sogleich noch mehr beschäftigen. Sie ist

nicht minder interessant, als jene glasirten Särge, die in ihrer Ornamentation ganz entschieden als in Thon ausgeführte Leichenwindeln charakterisirt sind. Darum ist man noch nicht gezwungen, an ägyptischen Einfluss zu denken. Es sind eingewindelte Leichen, keine Mumien, die diese Särge nachbilden. Der Uebergang vom Leichentuch zu der thönernen Umkleidung der Leiche ist nicht schroffer, als der Uebergang von der Teppichwand zu der gypsernen und thönernen Wandinkrustation. Beide Erscheinungen dienen einander gegenseitig zur Erklärung und die erstere bestätigt wundersam meine Ansicht von dem Teppiche als Grundmotiv alles Wandbekleidungsschmuckes. Der Uebergang zu dem solideren Stoffe des gebrannten Thones ist ein ganz direkter; ägyptischer Einfluss, wenn er stattgefunden hätte, würde diesen Uebergang anders und zwar durch den Holzstil und den Steinstil hindurch vermittelt haben. —

Die Inkrustation der Mauern mit Steinen ist noch nicht üblich, zeigt sich aber sofort im Beginnen, wie das chaldäische Kulturelement von der steinhaltigen nördlicheren Gegend Besitz ergreift. Natürlich ist diess eine tertiäre oder noch mehr abgeleitete Stilmetamorphose. — Von Holz- und Metallinkrustationen haben sich meines Wissens, ausser einigen Goldplättchen, die kaum eine andere Bestimmung gehabt haben konnten als diejenige, irgend einen Stoff, wahrscheinlich Holz, zu bekleiden, keine Spuren erhalten; wir wissen aber, dass sie in sehr früher Zeit in Anwendung kamen und dürfen sie auch hier voraussetzen.

Von den tektonischen Theilen des altchaldäischen Stiles, ich meine von der Säule und dem Dache, dessen Stütze sie ist, wissen wir direkt gar nichts, wir müssen darüber alle unsere Vermuthungen auf die späteren gleichfalls sehr ungewissen Daten, die der assyrische, neubabylonische und persische Stil uns bieten, begründen. Immerhin ist die Auffindung eines korinthisirenden Gebälks mit zugehörigem Säulenwerk aus Stuck in Mitten eines alten chaldäischen Ruinenhaufens eine auffallende Thatsache.

§. 70.

Assyrien.

Eine Reform und ein neues Kraftcentrum erhält der chaldäische Kulturgedanke an den Ufern des oberen Tigris, dort, wo sich der obere Zab von den Gebirgen des Arrapachitis herab, das Medien von Assyrien trennt, mit ihm vereinigt. Des neuen Reichs Begründung knüpft sich an die mythischen Namen des Asshur und Ninus. Nach einer von Diodor uns erhaltenen Nachricht oder Sage soll letzterer, wahrscheinlich ein

Lehnsmann des alten chaldäischen Reiches, mit den wandernden semitischen Stämmen eine Allianz geschlossen und mit Hülfe dieser kriegerischen Araber die südlichen Städte und das ganze westliche Asien, mit Ausnahme Indiens und Baktriens, unterjocht haben. Nach der Befestigung seiner Herrschaft gründete er die Stadt Ninive, unter deren neue Bewohner er die umliegenden Ländereien vertheilte. Nach seinem Tode wird ihm ein Grabmal von ungeheurer Grösse (nach Ktesias neun Stadien hoch und zehn Stadien im unteren Durchmesser breit) errichtet.

Die Ueberreste der Werke dieses Stadtbegründers und seiner Nachfolger (das Reich dauerte nach Rawlinson vom XIII. bis in das VII. Jahrhundert vor Christus) sind es nun, die erst kürzlich wieder an das Licht gebracht, uns über die Form der Gesellschaft und den Stand der bildenden Künste, wie sie mit geringen Veränderungen seit Jahrtausenden in jenen Wiegenländern der Gesittung des Menschengeschlechts dieselben blieben, uns genaueren Aufschluss geben. Sie wären aber trotz ihres verhältnissmässig geringen Alters, verglichen mit den Schutthügeln der südlichen Gegenden der Euphratebenen, für uns stumm geblieben, ja noch weniger, als bei letzteren hätte sich von ihrer ursprünglichen Form erhalten, weil die gebrannten Backsteine bei ihrer Ausführung seltener benutzt wurden, als bei der Erbauung jener ältesten Werke, hätte sich nicht zu der Zeit der Entstehung des neuen Reiches zugleich ein neues Prinzip der Wandbekleidung entwickelt, wonach ein Stoff dazu in Anwendung kam, der innerhalb der feuchten Ruinenhaufen und der wieder in Erde aufgelösten Luftziegelmauermassen der Verwitterung widerstand. Ohne die flachen Steintafeln, womit die Räume der assyrischen Paläste unterhalb bekleidet waren und die, wo sie nicht durch Feuer zerstört oder durch Menschenhand schon früher entfernt wurden, sich noch unversehrt an Ort und Stelle erhielten, hätten die Ausgrabungen höchstens zu der Auffindung einiger Thongeräthe, bronzener Gegenstände, Steincylinder und dergl. geführt; man würde sie bald aufgegeben haben und niemals hätten wir Aufschluss über assyrisch-chaldäische Baukunst durch sie erhalten. Ueberall wo die steinernen Getäfel der Luftziegelwände fehlen, und nur der geringere Theil der Mauern war auf diese Weise bekleidet, verlieren wir den Ariadnefaden, der uns durch das Labyrinth der Gänge führt, die in dem Grundplane eines assyrischen Palastes ein für uns so neues und charakteristisches Element der architektonischen Anordnung bilden.

Diese Steintafeln, meistens Alabasterplatten, sind daher als Erhalter der räumlichen Idee, die ihren architektonischen Ausdruck fand, schon

in architektonologischer Hinsicht an und für sich das Wichtigste, wozu uns die Nachgrabungen der Botta, Layard, Loftus, Rassam u. A. geführt haben, abgesehen von den unschätzbaren Aufschlüssen, welche die allgemeine Kulturgeschichte, insbesondere aber die Geschichte jener längst untergegangenen Reiche Asiens, durch den Inhalt und die Behandlung des auf ihnen Dargestellten sowie durch die Inschriften, die sie aufweisen, erhielt. Wir wollen dem Kommenden nicht vorgreifen und die Anlage jener Paläste sowie den Inhalt jener Darstellungen und Inschriften hier nur so weit berücksichtigen, als es die uns vorliegende nächste Aufgabe unbedingt verlangt, für das Weitere auf das Hauptstück „Ninive" in dem zweiten Theile dieser Schrift und vorzüglich auf die bekannten Werke über diesen Gegenstand verweisend.

Die Ausgrabungen haben, wie ich schon oben bemerkte, uns nur die untersten Etagen eines sehr ausgedehnten und complicirten Terrassenbaues enthüllt. Sie bilden gleichsam nur Kellerräume und hatten keinen anderen Hauptzweck, als den eigentlichen Hochbau zu tragen, der nicht mehr existirt und mit dem auch leider das tektonische Element der Konstruktion, die Säule mit dem ihr zugehörigen Gebälk und Dachwerke, fast bis auf die letzte Spur verschwunden ist.

Bekanntlich wurden die wichtigsten Entdeckungen über assyrische Baukunst an den drei isolirt gelegenen Ruinenhügeln Chorsabad, Nimrud und Kudjundshik gemacht. Sie liegen alle drei an der östlichen Seite des Tigris, unweit Mossul, der erstere einige Meilen nördlich von dieser Stadt, der zweitgenannte, welcher die ältesten Denkmäler einschliesst, nahe am Ufer des Flusses und eine Tagereise südlich, Mossul gegenüber, der dritte.

Sie waren innerhalb des weiten Umfangs der Stadt Ninive isolirte feste Burgen, Dynastenhäuser, unter vielen anderen, die in der Gegend zerstreut liegen.

Alle sind in ihrer Anlage einander ähnlich und gleichen den vorhin erwähnten chaldäischen Schuttbergen der Gegenden südlich von Bagdad. Mehr oder weniger regelmässige, dem Rechteck sich annähernde, meilenweite Circumvallationen, deren eingeschlossener Raum mit kaum mehr kenntlichen Spuren ehemaliger Konstruktionen untergeordneten Ranges unregelmässig überstreut ist. — Aber das Bedeutendste der Anlage, der Kern und Mittelpunkt der Beziehungen aller seiner Theile, ist die erhabene Plattform, die, einer Bastion vergleichbar, nicht von der Wallmauer umschlossen und geschützt ist, sondern vielmehr, Schutz gewährend, diese durchsetzt und flankirt.

Die Ebene der Plattform ist im Kleinen, was der ganze mit Wällen umschlossene Raum im Grossen; sie ist ihrerseits mit isolirt stehenden Bauwerken besetzt, deren bedeutendste sich am Rande der Ringmauer wiederum terrassenförmig erheben und für sich abgeschlossene Massen bilden. An ihnen wiederholt sich in geringerem Umfange aber mit desto kräftigerem Ausdruck der architektonischen Idee dasselbe System der Umschliessung, des Anlehnens und der Uebergipfelung, aber nicht nach concentrischer, sondern nach tangentialer Ordnung, d. h. so, dass die überragende Masse wie ein Festungsthurm sich aus einer der Seitenmauern erhebt und der Schwerpunkt des Ganzen nicht in die Mitte fällt.

Unter diesen nicht symmetrisch, sondern unregelmässig gruppirten Terrassensystemen ist eines, welches wiederum den Stützpunkt für alle anderen bildet, sie beherrscht und sie zu einer grossartigen einheitlichen Gesammtwirkung verbindet. Das Prinzip der Ordnung ist nicht die Symmetrie, die selbst in Einzelnheiten vielleicht absichtlich verletzt wurde,[1] sondern die Massensubordination und das Verhältniss. (S. im zweiten Theil Assyrien.)

Von dieser reichen und verwickelten architektonischen Rangordnung haben sich nur einige der untersten Glieder erhalten, die sämmtlich aus Mauermassen bestehen, die aus luftgetrockneten Ziegeln aufgebaut wurden, welche aber nur den materiellen Kern einer sie bekleidenden äusserlichen Decke bilden, die ihnen Wetterbeständigkeit, Festigkeit gegen äussere Gewalten und Schmuck verschafft, die als die eigentliche Repräsentantin der Raumesidee erscheint, während die dahinter versteckte Mauermasse nur materiell fungirt, mit der räumlichen Idee nichts gemein hat.

In der Anwendung der zu den Bekleidungen gewählten Stoffe musste man sich nach den Umständen richten; es wurden natürlich dazu die dauerhaftesten und festesten für diejenigen Theile des Baues gewählt, die der Feuchtigkeit, den atmosphärischen Einflüssen, dem Feuer und besonders der gewaltsamen Zerstörung bei Belagerungen am meisten ausgesetzt waren.

Hier kommen nun zuerst die untersten und äussersten Wallmauern in Betracht, zu denen auch die Substruktionen der grossartigen Bollwerke zu rechnen sind, auf deren erhöhter Plattform sich erst jene gold- und elfenbeingeschmückten Königshäuser und die hochragenden Grabtempel

[1] Es ist bekannt, dass bei den Hindu, deren älteste Bauanlage mit der assyrischen Manches gemein hatte, eine Bauobservanz herrschte, welche die Symmetrie in vielen Fällen, z. B. in der Anlage der Eingänge, vermied.

mit farbig schimmernden Zinnen erhoben.[1] Sowohl bei Nimrud wie bei Chorsabad wurden die Wallmauern bis zu ihrem Lager auf dem natürlichen Boden stellenweis blossgelegt, man fand sie bis zu einer gewissen Höhe, die nicht überall gleich war, mit Steinmauerwerk bekleidet, und zwar besteht dieses an dem ältesten Monumente Ninives aus regelmässigen Kalksteinquadern, während Herr Botta an den Aussenwällen des späteren Werkes assyrischer Befestigungsbaukunst zu Chorsabad neben regelmässigem Quaderwerke auch eine Art von kyklopischer Mauerkonstruktion entdeckte, die aber den hellenischen und italischen Konstruktionen dieser Art an Solidität und Sorgfalt der Ausführung bedeutend nachsteht und mehr einer Art von Bruchsteinmauerwerk gleicht. Doch zeigt sich dieses opus incertum nur an den Sohlen der äusseren Umfassungsmauern des weiteren eingeschlossenen Bezirks. Sorgfältiger konstruirt sind die Futtermauern, mit denen das künstliche Plateau umgeben ist. Ihre äussere Bekleidung besteht aus behauenen Quadern, welche durch weit eingreifende Binder mit dem Luftziegelmauerwerke des Kernes innig verbunden sind. Die wichtigste, diesen Gegenstand betreffende Untersuchung stellte Layard an dem Fusse der quadratischen Absatzpyramide an, die gleich einer Bastion an der nordwestlichen Ecke der Plattform von Nimrud hervortritt. Ihre Basis besteht aus kräftigen Kalksteinquadern, die wenigstens an den Seiten, die nicht durch anderes Mauerwerk geschützt sind, bis zu zwanzig Fuss Höhe hinaufreichen und zehn Schichten, also jede zu zwei Fuss Höhe, bilden. Ueber dieser Quaderkonstruktion erhebt sich dann eine sorgfältig in gebrannten Ziegeln von grossen Dimensionen ausgeführte Backsteinbekleidung, die ebenso wie die Steinquaderkonstruktion mit Stuck oder wahrscheinlicher noch mit Erdpech verputzt gewesen sein mag.[2] Diese Entdeckung bestätigt die Angabe des Xenophon, der den Wällen der Stadt Larissa (Nimrud) eine Basis von zwanzig Fuss Höhe aus geputzten muschelhaltigen Steinen gibt.[3]

[1] Qua sunt flabra Noti Babylon subducitur arce
Procera in nubes: hanc prisca Semiramis urbem
Vallavit muris, quos non absumere flammae
Non aries penetrare queat; stat maxima Beli
Aula quoque argento, domus Indo dente nitescit,
Aurum tecta operit; sola late contegit aurum.
Rufus Festus Avienus, mundi descriptio v. 1196—1201.

[2] Layard erwähnt darüber nichts.

[3] Xenoph. Anab. III. 4. Ich übersetze den Ausdruck des Xenophon auf die im Texte angegebene Weise und verweise desshalb auf dasjenige, was später darüber folgen wird.

Ein Stück Mauer, ähnlich der Basis der Terrasse zu Nimrud, findet sich noch auf der einen Seite des grossen Hügels von Kalah Sherghat. „Sie ist aus gut gehauenen Steinen oder Platten gebildet, die sorgfältig an einander gepasst und an den Ecken abgeschrägt sind. Oben auf dieser Mauer existiren die Zinnen noch, die in Stufen behauen und in dieser Hinsicht den Zinnen der Burgen und Thürme ähnlich sind, welche auf den Skulpturen zu Nimrud dargestellt werden.“ [1] —

Ich werde auf diese mit Stein inkrustirten assyrischen Mauerfundamente später zurückkommen müssen, wesshalb hier nur noch bemerkt werden mag, dass sie nicht in Kalk versetzt, sondern mit eisernen Ankern verbunden waren, und dass die Fugen und Zwischenräume, wie es scheint, mit Lehm ausgefüllt wurden.

Die grossen Terrassen, welche die Hauptmasse jener oft erwähnten künstlichen Hügel bilden, wurden von Layard und Botta für massive Erdaufwürfe gehalten, bei denen nur die äussere Bekleidung aus Mauerwerk konstruirt sei, es hat sich aber bei späteren Untersuchungen herausgestellt, [2] dass auch sie aus einem Zellensysteme einander rechtwinklicht durchkreuzender paralleler Mauern bestehen, deren Zwischenräume lange Gänge bilden, die zum Theil ausgefüllt sind, zum Theil aber als Wohnräume, Passagen, Magazine, Gefängnisse oder zu anderen Zwecken benützt und dafür mit Stuck oder auf andere Weise innerlich bekleidet wurden. Eben so ist die Terrasse, worauf die hohe Persepolis steht, hohl und von langen Gängen durchschnitten. Der Scheiterhaufen des Hefästion hatte, wie wir oben sahen, eine ganz ähnlich konstruirte Basis. Diess sind die Favissae der Römer, die unter dem Tempel des kapitolinischen Jupiter schon aus vorrömischer Zeit bestanden. Die Griechen nannten sie Syringes (Pfeifen) und konnten Aehnliches innerhalb ihrer kyklopischen Werke von Tyrins und Nauplia nachweisen. Aus ihnen machten die fabelnden Epigonengeschlechter die berüchtigten Labyrinthe, deren Erwähnung in den Mythen aller Länder des Mittelmeeres ein Zeugniss mehr über die allgemeine Herrschaft eines homogenen Civilisations- und Bauprinzipes, das in einer vorgeschichtlichen Urzeit über das ganze Mittelmeergebiet verbreitet war, abgibt. Zu den merkwürdigsten vorhistorischen Anlagen dieser Art, aus kolossalen Quadern gebaut und kunstgerecht gewölbt, gehört die Terrasse des Tempels zu Balbek.

[1] Layard, Ninive und seine Ueberreste, deutsch von Meissner. S. 223.

[2] Herr Loftus fand in der untersten Terrasse von Nimrud reich ausgestattete Gemächer mit prachtvollen, in der bekannten Weise mit Bukentauren u. dergl. verzierten Zugängen.

Der solcherweise künstlich gewonnene Berg beherrschte die Ebene und war oben zu einem zinnenumkrönten Plateau abgeflacht, auf welchem die prachtvollen Paläste der Könige, die Tempel und Grabespyramiden sich in unregelmässiger Gruppirung nach Gesetzen, die wir nicht leicht mehr erkennen können, wohl auch nach Willkür und Einfall der auf einander folgenden Generationen, die durch Jahrhunderte hindurch an ihrem Aufbau thätig waren, emporthürmten.

Verweilen wir zuerst einige Augenblicke bei der Fussbodentäfelung dieser künstlichen Plattformen, die für unser Thema nicht ohne Interesse ist. Sie war der Regel [1] nach in dem Inneren der Räume, sowie an den Stellen, die muthmasslich unbedeckt blieben, aus gebrannten Ziegeln von verschiedener Härte und Farbe ausgeführt. Die einzelnen Ziegel sind vollständig quadratisch und haben (zu Chorsabad) vierzig Centimeter Seitenlänge bei zehn Centimeter Dicke. Die Art der Pflasterung ist folgende: zuerst eine Unterlage von ungebrannten Lehmziegeln, darauf eine Lage gebrannter Ziegel in Erdpech verlegt.

Man fand häufig nahe den Eingängen unter diesem Fussboden kleine, mit Platten verdeckte Vertiefungen, welche thönerne Götzenbilder enthielten.

Grosse, in die Fussböden der inneren Räume eingefügte Kalksteintafeln mochten die Orte bezeichnen, wo Throne, Bildsäulen oder andere Gegenstände der inneren Ausstattung des Raumes aufgestellt waren.

Andere Räume waren ganz mit Alabasterplatten ausgelegt, deren jede eine Inschrift hatte, in welcher die Titel, die Genealogie und die Thaten des Königs aufgezeichnet waren. Gleiche Inschriften finden sich aber auch auf den Rückseiten derselben Platten, sowie auf den Rückseiten der gebrannten Ziegel, so dass ihr Vorhandensein durchaus nicht beweist, dass sie den letzten Schmuck und die sichtbare Oberfläche des Fussbodens bildeten. Diess hätte der sonstigen Pracht, die wir noch jetzt an den Gemächern wahrnehmen, so wenig, wie den Nachrichten der alten Autoren entsprochen, die keine Gelegenheit versäumen, um gerade den ausnehmenden Luxus der Assyrier, Babylonier und Perser in Teppichen und goldbelegten Fussböden im Gegensatze zu den griechischen Estrichparquets hervorzuheben. Entweder waren die mit Tafeln belegten Gemächer nur Nebenräume untergeordneten Ranges, oder ihr Fussboden musste ehemals mit Teppichen, vielleicht sogar mit vergoldeten Metall-

[2] An den Palästen zu Ninive sind nur die offenen Plattformen mit Ziegeln getäfelt.

platten, mit inkrustirten Cedernholzgetäfeln oder sonst wie noch ausserdem bekleidet sein. Nur über der Schwelle der Thüre konnte nicht wohl derartiges angebracht werden, und daher finden wir gerade hier die Steintafeln nach dem Vorbilde reicher Teppiche mit eingegrabenen (wahrscheinlich niellirten) Mustern und Inschriften verziert. (Siehe Layard, second series, Taf. 56 und oben Holzschnitt auf Seite 51, §. 16.)[1]

Ein vollständiges System von Wasserröhren und Ableitungen ging unter den Täfelungen der Fussböden fort und stand mit Ausgüssen in Verbindung, die sich in den Ecken der Säle befanden.

Zu dieser erhabenen Plattform mit ihrer Ziegeltäfelung und dem mehr ornamentalen, denn Schutz gewährenden Zinnenkranze führten prachtvolle Freitreppen und Rampen hinauf, den Palästen und Tempeln entgegen, deren alleinig erhaltene unterste Mauertheile unter Bergen von Schutt und Erde tief begraben liegen, wodurch schon der sichere Beweis gegeben ist, dass sich ein vielstöckiger sehr bedeutender Hochbau über ihnen erhoben hatte, was übrigens auch schon aus der enormen Dicke der Mauern und den geringen Zwischenräumen, die sie trennen, unzweifelhaft hervorgeht; man sieht deutlich, diese Gänge, die bei einer Länge von dreissig bis vierzig Meter zuweilen nur sechs bis sieben Meter Breite haben, sind nicht durch die Zweckmässigkeit der Raumvertheilung bedungen, sondern gleich jenen Favissae der Substruktion, auf denen sie stehen, aus einer konstruktiven Idee hervorgegangen, nämlich aus der Absicht, durch sie einen vielgegliederten Terrassenbau vorzubereiten, der einen der Quadratform sich annähernden sehr geräumigen Hofraum umgeben sollte. Ueberall findet sich dieser Hofraum als Mittelpunkt der ihn umgebenden mehrfachen Umgürtung von Mauern, die bis zu fünf Meter und mehr Stärke haben, und gegen ihn gerichtet entwickelt sich die grösste Pracht der noch erhaltenen architektonischen Ausstattung. Alle diese Mauern sind nun innerlich und äusserlich inkrustirt und zwar zeigt sich an den bedeutendsten Ueberresten dieser Art schon diejenige zusammengesetztere Anwendung des Prinzipes der Wandbekleidung, die ich oben, in dem Exkurse über die Tapezierkunst der Alten, als eine Ueberwucherung desselben bezeichnete. Man muss sich diese Räume denken als solche, die ursprünglich, d. h. nach alter chaldäischer Mode und Tradition, mit Stuck, glasirten Ziegeln, mit Holzgetäfel oder sonst

[1] An anderen Stellen fand man auch zwischen den Thürpfosten die Ueberreste starker gegossener Metallplatten, die als Schwelle gedient hatten. Eine dergleichen sieht man derzeit im britischen Museum.

wie bekleidet sind. Dieser Bekleidung entspricht der ihr typisch angehörige, der Weberei und der Tapetenstickerei entlehnte Figuren- und Farbenschmuck; bei festlichen Einzügen, z. B. bei der siegreichen Rückkehr des Monarchen nach einem Eroberungskriege, werden die väterlichen Hallen, durch die der Zug führt, nach ältester und noch bestehender Weise (siehe oben §. 68) mit Teppichen, zum Theil mit Gemälden, die die Stelle der Teppiche vertreten und zugleich die jüngsten Thaten des Helden vergegenwärtigen, umstellt; der heilige Dromos des Zuges wird durch diese Schranken bezeichnet. Auch religiöse Gegenstände, die Devotion des Siegers, Menschenopfer und den Göttern stets wohlgefällige Marter der Schwächeren und Besiegten sind dargestellt.

Zur Verewigung dieses denkwürdigen Siegesfestes werden jene Gelegenheitsdekorationen in Stein nachgeahmt oder vielmehr in den Steinstil umgemodelt, gerade so, wie diess in dem Rom der Kaiserzeit noch geschah. So entsteht der assyrische Steinbekleidungsstil, der auch für Neubauten typisch wird, zu dessen vielseitiger Ausbildung andere besonders konstruktive oder vielmehr konservatorische Momente mitwirken, den der örtlich vorhandene Stein ausserdem begünstigt. Wahrscheinlich hatten schon die alten Chaldäerkönige dafür einen vergänglicheren Ersatz in ihren, der Hausteine ermangelnden, Reichen.[1]

[1] Hier muss ich mich ein für allemal gegen ein Missverständniss verwahren, als ob ich jene assyrischen Wandskulpturen, wie sie uns in Chorsabad, Nimrud u. s. w. entgegentreten, für Werke après coup hielte, als glaubte ich, sie seien faktisch aus einem Provisorium, das ihnen voranging, entsprossen. Nichts wäre falscher als diese Annahme! Die Kunst hatte vielmehr das gemischte und komponirte Motiv bereits adoptirt und sich vollständig zu eigen gemacht. Jedes neue Werk war in der Konzeption ein zusammengesetztes Produkt der Zeiten. Diese Verwahrung dehne ich auf alle ähnlichen Fälle aus, die noch vorkommen werden, vorzüglich auf dasjenige, was über die Genesis des ägyptischen Stiles gesagt werden wird. — Indessen kann ich doch nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, wie unter den wenigen Entdeckungen, die auf dem Felde assyrischer Kunst gemacht wurden, uns wenigstens eine die faktisch eingetretene spätere Bekleidung eines älteren bereits fertigen Monumentes mit Alabasterplatten vor Augen stellt, ich meine den von Layard entdeckten Südwestpalast von Nimrud, der zerstört wurde, wie man gerade damit umging, seine Wände mit solchen Tafeln zu bekleiden, welche einem älteren Monumente entnommen worden waren, die man aber verkehrt versetzte, um auf der glatten Hinterfläche neue Skulpturen auszuführen. Dieses Beispiel belehrt uns über das bei diesen Skulpturbekleidungen beobachtete technische Verfahren, das ihrer stilhistorischen Entstehung entspricht und mahnt uns zugleich zur Vorsicht in der Beurtheilung des Alters der Monumente nach den Gegenständen ihrer Skulpturen und den Inschriften, die sie enthalten. Ich meine, es sei hierauf bisher nicht genug geachtet worden, und halte die Inschriften auf den

Aus dem Gesagten geht hervor, was sich übrigens durch die ganz analoge Stellung, die der Stein, verglichen mit anderen Stoffen, in der Stilgeschichte der Skulptur einnimmt, bestätigt, dass jene assyrischen Alabastertafeln auch in architektonischem Betracht Spätgeburten des Stiles sind. Die Ordnung erheischt daher die vorherige Berücksichtigung dessen, was vor jenen steinernen Wandpannälen da war und gleichsam von diesen an den unteren Theilen der Wand versteckt wird. Wir müssen uns in der That jenes ganze reiche Bekleidungswerk des unteren Theiles der assyrischen Mauern, mit Einschluss jener grossartigen Bukentauren, Sphinxe, Greifen und Löwen, der riesigen Hüter des Eingangs zu der Königsburg, als gar nicht struktiv mit dem Werke verbunden denken, ja sogar der räumliche Begriff ist nicht zunächst durch sie ausgedrückt; derselbe fand vielmehr seinen Ausdruck schon vorher durch das eigentliche Bekleidungswerk der durch sie an ihren Sockeln umstellten und garnirten Wände.

Von diesem eigentlichen Bekleidungswerke haben sich nun auch an den assyrischen Ueberresten sichere Spuren erhalten und manches, was sich nicht mehr nachweisen lässt, wird uns darüber klar berichtet oder lässt sich nach der Analogie anderer verwandter Werke restituiren. Viele, ja die meisten Räume hatten gar keine Steinbekleidungen und sind desshalb, weil sie den antiquarischen Schatzgräbern und Kommissionären der Museen keine Ausbeute lieferten, fast ganz ununtersucht geblieben; ein Umstand, der einen bedauerlichen, nicht leicht mehr ergänzbaren, Hiatus in dem ehrwürdigen Urtexte der Geschichte der Baukunst, den wir so glücklich waren, wieder aufzufinden, zurücklässt.

Vielleicht würde man auf älteste Stuckaturarbeiten, d. h. auf Stuckreliefs und Stuckornamente oder auf mit bemalter Kreide überzogene Thonreliefs gekommen sein, was mich nicht im Geringsten Wunder genommen, sondern meinen Ideen über die Stilgeschichte der Malerei und Plastik sowie analogen Erscheinungen in Indien, China und sonst entsprochen hätte.

Auch über die so interessanten Wandmalereien auf Stuckgrund, über die Beschaffenheit der letzteren und die Art der Malerei, die dabei

Konstruktionsziegeln, wo sie sich vorfinden, für zuverlässigere Zeugen des Alters der Monumente als jene Skulpturen, obschon auch die Ziegel insofern täuschen, als sie auch späteren Reparaturen und Erweiterungen eines viel älteren Monumentes angehören können. Ein aus Luftziegeln bestehendes Bauwerk, und selbst ein solches aus Backsteinen, musste ohne derartige Reparaturen bald verfallen.

in Anwendung kam, sind wir sehr dürftig unterrichtet, obschon derartig ausgestattete Wände sich in bedeutender Menge vorgefunden haben. Zwei Blätter in der ersten Serie der von Layard herausgegebenen Monuments of Niniveh Nro. 86 und 87 geben nur eine schwache Idee von der Eleganz und der harmonischen Polychromie, welche die betünchten Wände jener assyrischen Königsburgen belebten. Sie sind theils aus dem ältesten Nordwestpalaste, der bereits gegen Ende des XII. Jahrhunderts gegründet und im Laufe des X. von einem andern Könige vollendet sein soll, theils aus einem erhöhten Pavillon, der sich südlich von diesem Palaste befand.

Ein sehr ausgesprochener Unterschied der Stile der beiden Perioden assyrischer Wanddekoration, denen sie angehören, gibt sich an ihnen kund, und wenn es gestattet wäre, auf so vereinzelte Bruchstücke ohne Zusammenhang irgend eine Ansicht zu gründen, so hätte im älteren Stile der dunkle Grund (und zwar der blaue) vorgeherrscht, während nachher das hellgründige (Weisse und Gelbe) beliebt ward.[1] Vielleicht kam dieser Geschmack aus Aegypten, dessen damaliges Einwirken auf assyrische Verhältnisse sich auch sonst bekundet, und wo die helle Polychromie stets volksthümlich blieb. Auch der Stil der Zeichnung und die ornamentalen Motive sind verschieden. In beiden erkennt man den vorherrschenden Einfluss der Textrin; es sind gestickte Ornamente, die wir gemalt vor uns sehen; aber im älteren Stile herrscht das Guilloche, jenes symbolische Zopfgeflecht, und das Anthemienband und zwar die ursprünglichere assyrische Bildung dieses durch alle Jahrtausende traditionell gebliebenen Pflanzenornaments, das mit seinen Pinienzapfen, Tulpen und sonstigen, aus dem heiligen Baume entwickelten Motiven noch mystisch tendenziösen Sinn hatte, den es bei den Griechen verlor, die dafür das vollendet Formenschöne daraus entwickelten.

Dagegen ist der spätere Stil zwar auch, wie jener ältere, Stickereistil, aber in handgreiflicher Auffassung; man sieht Rosetten, Quasten, Nähte und Schnallen, Garnituren und dergl.

Dazu tritt schon die Benützung konstruktiv-architektonischer Detailformen, wie z. B. der Mauerzinnen, zu ornamentalen und dekorativen Motiven.

Obschon die hellgrundige, zuletzt bezeichnete, Wandmalerei entschieden jünger ist, als jenes Zopfgeflecht und Rankengewinde an den

[1] In beiden Stilen kommen übrigens ausser dem Weiss und dem Schwarz nur die drei Grundfarben, das Gelb, das Roth und das Blau ohne Nüancirung vor.

Wänden des ältesten Baues, so datirt sie dennoch aus den Zeiten der früheren Dynastien der assyrischen Monarchie. Diess ergibt sich deutlich aus der dabei befolgten Nachahmung derjenigen Art Gewandstickerei, die in den Zeiten der Chorsabad- und Kudjundshik-Dynastien nicht mehr geübt ward, indem damals schon der Webstuhl jene regelmässigen Muster hervorbrachte, wodurch die Handstickerei in späterer Zeit fast gänzlich verdrängt wurde. [1]

Wenn auf den Bruchstücken ältester Malerei die Thierfriese, als offenbare Nachbildungen gestickter Gewandgarnituren, nicht vorkommen, so ist dieses wohl nur Zufall und darf die Unbekanntschaft der älteren Wanddekoration mit diesen Motiven nicht daraus gefolgert werden.

Die Formen bei beiden Stilen sind mit schwarzen Linien gleich wie mit Fäden kräftig umzogen und mit einfachen Tönen gleichmässig kolorirt. Keine Andeutung irgend einer Schattirung. Die Zeichnungen der Thiere sind korrekter als auf den gleichzeitigen Basreliefs, deren Polychromie sich übrigens mit grosser Sicherheit nach diesen Wandmalereien restauriren lässt.

Ich weiss nichts darüber, ob sie a tempera oder a fresco oder durch ein seifenartiges Medium (Wachs, Wasserglas und dergleichen) oder endlich in Oel ausgeführt sind, vermuthe aber das erstere. Man hat meines Wissens diese Art assyrischer Malerei in dieser Beziehung noch nicht geprüft. In einer gewissen Zeit scheinen vegetabilische Farbestoffe dabei häufiger benützt worden zu sein, wesshalb auf den meisten Kalk- oder Stuckwänden die Malereien dergestalt verblichen sind, dass kaum noch die Umrisse in schwachen Spuren hier und da von ihrer früheren Existenz zeugen. [2]

Der Stuck ist an einigen Orten sehr dünn, an anderen dagegen sehr dick aufgetragen und manchmal finden sich mehrere Stuckschichten über einander, jede mit besonderer Malerei, woraus hervorgeht, dass die Wanddekoration an diesen Orten zu verschiedenen Perioden erneuert wurde. Man sieht hieraus, wie misslich es ist, aus dem Vorhandensein von Inschriften und Darstellungen der Wände auf das Alter der Gebäude zurückzuschliessen. In dem Gebäude südlich des grossen Nordwestpalastes zu Nimrud liess sich die dekorirte Stuckwand bis über vierzehn Fuss über die Platten der unteren Mauerbekleidung hinaus, die hier nur zwei Fuss hoch ist und aus nicht skulptirten Kalksteintafeln besteht,

[1] Siehe oben unter Stickerei.

[2] Layard, Ninive und seine Ueberreste; deutsche Ausgabe, S. 201.

verfolgen, sie ging wahrscheinlich noch weit über diese Höhe hinaus; dabei haben die Räume nur etwa vierzehn Fuss Breite. Der ganze Hügel von Nimrud ist gleichsam mit Spuren solcher stuckbekleideter Wände bedeckt; wie gesagt, waren nur die den grossen Centralhallen zunächst liegenden Piècen, die den kleinsten Theil der Anlage bilden, mit Steintafeln bekleidet.

Wir kommen nun zu einer anderen Art der Wandbekleidung, die zu wichtigen stilgeschichtlichen Fragen Anlass gibt, deren Lösung mehr als eine Schwierigkeit bietet: ich meine die Inkrustation der Lehmwände mit gebrannten und bemalten oder vielmehr mit glasirten Ziegeln.

Bereits oben ward der merkwürdigen Ziegelbekleidungen erwähnt, die Loftus und seine Gefährten in den Trümmern der alten Chaldäermetropolis zu Wurka entdeckt hatten, nämlich eine förmliche regelrechte Mosaik, zusammengesetzt aus Stiften oder Konen von gebranntem und oben an dem dicken Ende, das sichtbar blieb, mit farbiger Glasur überzogenem Thone. Jeder Kegel hat seine bestimmte Farbe und durch das Reihen und Zusammenfügen derselben entstehen regelmässige geometrische Muster, wie Quadrate, Imbrikationen, Netzwerke und dergl. — Spuren ähnlicher Mosaikbekleidungen der Wände finden sich auch unter den assyrischen Trümmerhaufen; aber weit häufigere Ueberreste einer ganz andern Technik, die zu jener den geraden Gegensatz bildet, obschon sie den Stoff mit ihr gemein hat, lassen es unentschieden, ob hier eine ältere Tradition durch eine neue Erfindung verdrängt ward, oder ob umgekehrt die spätere Erfindung noch nicht Zeit gehabt hatte, neben der früheren sich Bahn zu brechen.

In den mit Steintafeln verbrämten Räumen und vorzüglich zwischen den Eingangspfosten fand man eine Menge von gebrannten Ziegeln mit darauf ausgeführten Malereien, die in Beziehung auf die dargestellten Gegenstände und noch mehr in Beziehung auf die Technik der Ausführung von jenen vorher erwähnten Wanddekorationen auf Stucco durchaus abweichen.

Meines Wissens haben sich nirgend aufrechte Ueberreste so dekorirter Mauern vorgefunden [1], sondern nur die zerstreuten und ihres Zusammenhanges gänzlich beraubten Trümmer derselben in Mitten des

[1] Im letzten Jahrhundert soll nach des Reisenden de Beauchamp Bericht in dem Ruinenhügel von Kasr bei Hillah eine Stube mit Mauern aus emaillirten Ziegeln entdeckt worden sein, worauf eine Kuh und Bilder der Sonne und des Mondes dargestellt waren. Layard konnte diesen Raum nicht wieder auffinden.

Schuttes, der die Räume füllt und die Terrassenmauern abböscht. Doch scheint es erwiesen und entspricht es den Berichten der Alten über den buntfarbigen Ziegelschmuck der ähnlichen babylonischen Burgen und Paläste, dass ein Theil der inneren und wahrscheinlich die gesammten äusseren Wände Ninives in ihren oberen Theilen mit dieser solideren Inkrustation gesichert und zugleich geziert waren.

Diodor hat uns, wahrscheinlich nach Ktesias, die Notiz erhalten, „dass die innere kreisförmige Mauer der Königsburg zu Babylon (am „westlichen Ufer des Euphrat) dekorirt gewesen sei mit in dem weichen „Thone der Ziegel geformten und gebrannten Bildern von verschieden-„artigen Thieren, die durch Farbe und kunstvolle Zeichnung der Natur „nahe kamen. Innerhalb dieser zweiten Umfassungsmauer habe ein dritter „Peribolus die eigentliche Akropolis umgeben, auf deren Thürmen und „Mauern mancherlei Thiere sehr künstlich in Farben und Formen nach-„geahmt wären. Das Ganze stelle eine Jagd von mancherlei Thieren „vor, die meistentheils noch erhalten seien. Die Figuren seien mehr als „vier Ellen hoch. Man sehe Semiramis dargestellt, wie sie vom Pferde „den Panther erlege. Neben ihr den Gemahl Ninus, der mit der Lanze „den Löwen durchsteche.“

Der Grieche sieht in dem bartlosen Eunuchen, der für gewöhnlich den König auf seinen Jagden und Kriegsfahrten begleitet, die Semiramis und baut darauf seine Hypothese über die Gründung der Burg durch diese mythische Königin, er sieht in der That nichts Anderes, als was wir auf den assyrischen Alabasterreliefs noch heute erblicken und was auch, nebst anderen Scenen des öffentlichen und Privatlebens der Könige, auf jenen assyrischen Terrakottawänden dargestellt gewesen sein muss, wie sich aus den vorgefundenen Bruchstücken deutlich genug ergibt.

Also ein Prinzip der Dekoration, das bereits über das Ornament und die Nachahmung des Musters in der Textrin hinausgeht und schon die Darstellung und Schilderung von Vorgängen und Lokalitäten erstrebt. Doch hat es sich von dem Ornamente und dem Stickmuster noch nicht gänzlich emanzipirt, es bildet einen Uebergang, demjenigen vergleichbar, den die historiirten Gewänder des Mittelalters zwischen den früheren brochirten Stoffen und den späteren vollständig entwickelten Arrazzi's machen. Das Ornament zieht sich noch einfassend und trennend durch die Darstellung hindurch und Keilinschriftbänder dienen mehr zu dekorativen Zwecken denn der einfachen Absicht zu erklären, in welcher letzteren sie auf den Alabasterreliefs ohne alle Rücksicht auf Symmetrie

und Schönheit angebracht sind und meistens die Formen und Linien erbarmungslos durchschneiden.

So viel über das Gegenständliche und die Anordnung dieser Terrakottabilder, soweit ich mir darüber aus den unzusammenhängenden und sehr verstümmelten Bruchstücken im Louvre und im Britischen Museum, die ich prüfte, ein Urtheil zu verschaffen vermochte. [1]

In Rücksicht auf die artistische Behandlung des Dargestellten zeigt sich ein sehr markirter Unterschied zwischen dem Stile der Malerei auf Thon und dem Stile der Skulptur auf Stein. Auch weicht ersterer bedeutend ab von demjenigen der Malerei auf Stucco. Die Konturen der Figuren und Ornamente sind nicht schwarz oder roth, wie auf den Stuckmalereien, sondern weiss auf einem apfelgrünen Grunde, der vielleicht verblichen ist, jedoch so wie er jetzt erscheint mit den anderen Tönen in vollkommener Harmonie steht, die alle äusserst blond und mild gehalten sind. Die Formen innerhalb der weissen Umrisse sind mit flachen Tönen ausgefüllt, bestehend aus Neapelgelb, einem zarten luftigen Blau, Braun und Weiss. Das Grün des Grundes ist charakteristisch für die assyrische Malerei und wahrscheinlich das Prasinum der Alten, das als Gegensatz des Caeruleum eine symbolische Bedeutung hatte und unter den Farben des Circus hervorragte. Die Zeichnung dieser Glasuren weicht zu ihrem Vortheile von derjenigen ab, die wir an den an gleicher Stelle gefundenen Skulpturen bemerken; eine gewisse Magerkeit und konventionelle Eleganz der Umrisse erinnern an Aegyptisches; es fehlen jene übertriebenen Muskelandeutungen und gedrungenen Formen, die an den assyrischen Skulpturen so charakteristisch sind.

Diese Unterschiede, deren Erklärung aus rein technischen Ursachen schwierig sein dürfte, sind immerhin interessant genug, um unsere Aufmerksamkeit zu verdienen.

Die technische Behandlung der erwähnten Ziegelmalereien ist endlich wohl dasjenige, was sie für die allgemeine Stilgeschichte am bemerkenswerthesten macht.

[1] Die Stile sind in Rücksicht auf das Dargestellte je nach den Altern der Monumente verschieden. In dem Nordwestpalaste (dem ältesten) zu Nimrud fand Layard nur Ziegel mit rein ornamentaler Malerei; dagegen sind diejenigen, welche derselbe Reisende in den untersten Fundamenten einer Ruine ausserhalb der grossen Terrasse zu Nimrud fand und die augenscheinlich einem viel älteren Baue angehört hatten, ehe sie zu dem neueren benützt wurden, mit historischen Darstellungen, denen auf den Alabasterskulpturen ähnlich, bedeckt; zwischendurch aber zogen sich ornamentale Motive. Dieselbe Verbindung des Ornaments mit der historischen Darstellung zeigt sich an den Ziegeln aus Chorsabad und Kudjundshik.

Man erkennt an den im Louvre befindlichen emaillirten Ziegeln aus Chorsabad und Babylon, die ich genauer prüfen konnte, folgende Eigenthümlichkeiten:

Sie sind aus ziemlich unreinem Lehm geformt und bei sehr schwachem Feuer nur oberflächlich gebrannt, so dass die Gluth nur höchstens einen halben Zoll tief, von der glasirten oder gemalten Oberfläche gerechnet, einwärts gedrungen, der eingemauerte Theil des Ziegels dagegen roh und vom Feuer unberührt geblieben ist.

Dazu kommt zweitens, dass, mit Ausnahme einiger friesartiger Inschriften und Bandverzierungen, alle die Oberfläche bedeckenden Malereien in gar keiner Beziehung zu den Fugen der Ziegel stehen, dass vielmehr die Sujets auf die bereits zusammengefügte Wand ganz frei und ohne Rücksicht auf den Schnitt der Fugen aufgetragen wurden. Selbst bei den Friesen und Bandverzierungen ist da, wo ihre Grenzen nach oben und unten mit den Fugen zusammentreffen, was keineswegs überall der Fall ist, wenigstens auf die vertikalen Fugen keine Rücksicht genommen worden, so dass z. B. Rosetten, Palmetten und dergleichen Motive bald in die Mitte, bald in die Fugen der Ziegel treffen, oder wie sonst der Zufall es mit sich bringt.

Auch muss drittens als Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass nur diejenige Seite des Ziegels, die den Theil der Wandfläche bildet, Farbenspuren trägt, mit Ausnahme einiger Stellen, wo während der Bemalung jener einen Seite die Farbe über deren Rand hinaus lief und längs der benachbarten Seitenflächen des Ziegels herabfloss.

Diese Ziegelbekleidungen konnten also nicht in musivischer Arbeit bestehen, wie jene anderen, die man zu Wurka fand, sondern die Ziegel wurden hier mit Malerei investirt, wie sie schon Mauerfläche bildeten oder doch zu einer Ebene zusammengefügt waren. Es erhellt aber zugleich aus dem zuletzt angeführten Umstande des Herabfliessens der Farbe an den Wänden der Ziegel, welche die sichtbare Seite senkrecht treffen, dass die zusammengefügte Ebene eine Horizontale bildete, wie sie bemalt wurde, und dass die Fugen während der Malerei nicht mit irgend einem Kitt verbunden waren.

Das Räthselhafteste ist nun die Art des Brennens, die dabei Statt fand. Meiner Ueberzeugung nach musste man die auf ebenem Boden geordneten und nummerirten [1] ungebrannten Ziegel, nachdem sie als gemein-

[1] Die zu Nimrud gefundenen emaillirten Ziegel waren alle auf der hintern Seite gezeichnet und nummerirt, welchen Umstand Layard sich nicht erklären konnte. Durch die im Texte ausgesprochene Hypothese ist er vollständig motivirt.

schaftliche Bildfläche gemalt worden waren, auseinander genommen und in gleicher Ordnung wieder zur Bekleidung der Lehmmauern vertikal zusammengefügt haben. Als hierauf die Wand, nämlich die ganze innere oder äussere Bekleidung eines Raumabschlusses, aufgeführt war, musste man ihr eine Gluth nahe bringen, die hinreichte, die sehr leichtflüssige Glasurfarbe in Schmelz zu verwandeln und zugleich der Wand aus Lehmziegeln eine dünne Terrakottakruste zu geben. Es fand eine Enkausis im eigentlichsten und vielleicht ältesten technischen Sinne dieses Ausdrucks statt und die wasserglasähnliche, leichtflüssige Kieselverbindung, womit man malte, war in der That selbst nach ihren chemischen Eigenschaften dem in der späteren Enkausis angewandten Wachse ein äusserst nahe verwandter Stoff.[1] Das Wachsemail wurde wahrscheinlich erst erfunden und benützt für Stoffe, die starkes Feuer nicht vertrugen, für Elfenbein, Marmor und dergl., und bedurfte für das leicht verbrennliche Holz noch einer ganz besonderen Herstellungsweise, bei der das Wachs vorher geschmolzen und flüssig gemacht, oder auch in flüchtigen Oelen aufgelöst, als Bindemittel der Farben und Ueberzug mit dem Pinsel aufgetragen ward. Vielleicht war die allerälteste Enkausis die des Erdpeches und ward man erst von dieser auf das Emailliren der Ziegel geführt.

Obige Hypothese über das Glasiren ganzer, bereits mit Malerei überzogener Luftziegelwände und dadurch erreichtes oberflächliches Erhärten der Thonmasse durch Feuer hatte ich in meiner kleinen Schrift „die vier Elemente der Baukunst“ sowie in verschiedenen in englischer Sprache erschienenen Aufsätzen bereits vor mehreren Jahren ausgesprochen. Nicht wenig war ich später überrascht, sie durch babylonische Urkunden, deren Entdeckung und Mittheilung wir dem um die Erforschung der orientalischen Alterthümer und die Entzifferung der Keilschrift höchst verdienten Col. Rawlinson verdanken, bestätigt zu finden. In einem zu Bombay vor der asiatischen Gesellschaft gehaltenen Vortrage berichtet nämlich dieser ausgezeichnete Forscher über den Inhalt von Keilinschriften auf Thoncylindern, die er an genau vorher bestimmter Stelle in den Trümmern des Birs Nimrud bei Babylon eingemauert fand. Nach diesen hatte Merodacha Danakhi, der Besieger Tiglath Pilesers des Ersten, im Jahre 1120 v. Chr. hier einen Tempel der sieben Sphären erbaut, den Nebukadnezar im Jahre 580 erneuerte. Der Tempel hatte sieben Stockwerke übereinander, jedes mit einer Planetenfarbe: nämlich Schwarz,

[1] Vergl. Döbereiners Aufsätze über das Wasserglas in verschiedenen Zeitschriften, unter andern in der Gartenlaube.

Orange, Roth, Goldfarben, Weiss, Blau und grünlich Silbern, entsprechend den Gestirnen Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond. „Die Farbe war einem jeden einzelnen Ziegel eingebrannt, aber das Stockwerk des Merkur hatte durch starkes anhaltendes Feuer das für diesen Planeten emblematische Schlackenblau erhalten.“[1]

Noch bedecken die Ueberreste dieser merkwürdigen Glasinkrustation die Flanken des letzten Kegels aus gebrannten Ziegeln, der noch von dem ältesten, durch Nebukadnezar nur restaurirten Monumente aufrecht steht und bestätigen die Richtigkeit der Auslegung der Keilinschriften durch Rawlinson. Man hat von einem grossen Feuer geträumt, das die späteren verarmten Bewohner der Gegend angemacht hätten, um die Backsteinmassen durch Hitze zu sprengen und sie leichter fortschaffen zu können, wobei ein Theil der Ziegel verglast sei, als wäre Birs Nimrud mitten in den Urwäldern gelegen, und die Herbeischaffung des Holzes in solchen Massen, wie dazu nöthig ist, um den angedeuteten Zweck zu erreichen, den armen nach Backstein grabenden Bewohnern Hillahs eine leichte Sache. Eben so unstatthaft ist die Hypothese eines Himmelsbrandes oder Blitzes, der den ganzen Berg verglast und gespalten haben soll.

Aehnlich waren nach Herodot die Mauern von Ekbatana enkaustisch inkrustirt, in sieben Abstufungen, entsprechend den sieben Planetenfarben, die mit geringen Abweichungen dieselben sind, die Rawlinson's Inschriften angeben. —

Die Untersuchungen der Emailfarben, die bis jetzt angestellt wurden, geben den chemischen Gehalt der Farben, aber die interessante Frage über die technischen Prozesse, die in Anwendung kamen, liess man dabei noch unberücksichtigt. Untersuchungen der ninivitischen Glasurfarben, glaube ich, fehlen noch; dagegen haben Dr. Percy und Sir Henry de la Bèche, die Vorsteher des Museums für praktische Geologie zu London, die babylonischen Ziegelglasuren sorgsam analysirt. Das Gelb ist ein Antimoniat von Blei und enthält Zinn; diese Mischung, genannt Neapelgelb, die man für eine moderne Erfindung hielt, war auch den Aegyptern bekannt. Das Weiss ist ein Zinnoxydemail, man kannte also die Benützung des Zinnoxyds zu der Gewinnung opaker Emailfarben, welche Erfindung immer den Arabern des VIII. oder IX. Jahrhunderts zugeschrieben wird und die Lucca della Robbia im XV. Jahrhundert vielleicht ohne Kenntniss dessen, was so lange vor ihm gekannt war, aus

[1] Der Vortrag Rawlinson's ist seinem Hauptinhalte nach wiedergegeben und nachzusehen in der Beilage 164 der Allgem. Zeitung, Augsburg 1856.

sich selbst erneuerte und in genialster Weise technisch und künstlerisch zu benützen verstand. Das Blau [1], und wahrscheinlich auch das auf ninivitischen Emails vorherrschende Grün ist reines Kupferoxyd, verbunden mit Blei. Das letztere wurde nicht der Farbe, sondern des leichteren Flusses wegen hinzugefügt, eine Erfindung, die in der Geschichte der Töpferei gewöhnlich erst dem XII. oder XIII. Jahrhundert nach Christo zugeschrieben wird. Das Roth ist ein Kupfersuboxyd. Ueber das Braun, das vielleicht auf babylonischen Ziegeln nicht vorkommt, enthält der Bericht keine Mittheilung.

Nach eigenen Beobachtungen an den Ziegeln von Chorsabad im Louvre fand ich zweierlei Arten von Glasuren, die eine mehr glasig und glänzend, die andere kalkig und matt, beide durchaus opak. Vielleicht erklärt sich dieser Unterschied einfach daher, dass die Verwitterung des Glases nicht für alle Farben gleichen Schritt hielt, sondern bei einigen derselben früher als bei anderen eintrat. Alle schienen mir ausserordentlich leichtflüssig zu sein, was schon aus der bereits oben erwähnten geringen Tiefe der vom Feuer roth gebrannten Kruste des sonst roh gebliebenen Ziegels hervorgeht. —

Der Anblick dieser halb gebrannten, halb rohen Ziegel und der entschieden an ihnen hervortretende Zweck des Brennens, der kein anderer war, als die Glasurfarbe zu fixiren, führte mich auf eine eigene Vermuthung in Beziehung auf Ziegelbrennerei und Backziegelkonstruktion, die ich übrigens nur als solche, nämlich als Hypothese, die des weiteren Nachweises bedarf, mittheile.

Sollte nicht die Bemalung irdener ungebrannter Gefässe und die dadurch mehr oder weniger erreichte Undurchdringlichkeit der letzteren für Flüssigkeiten eine ältere Erfindung sein, als das Brennen der Erdwaaren? Sollte dieses Brennen nicht etwa zuerst keinen anderen Zweck gehabt haben, als den, die ursprünglichere Farbeninkrustation besser und bleibender zu fixiren, als diess durch andere Mittel geschehen konnte, kurz, sollte die Malerei der Lehmflächen und die Enkausis derselben nicht den ersten Ausgangspunkt der Kunst, Thon durch Feuer in Stein zu verwandeln und ihn, nachdem diese Metamorphose mit ihm vorging, zu

[1] Dasselbe ist dunkler als das Blau der Aegypter, wenigstens an einigen Glasuren, die vielleicht die älteren sind. Die Glasuren mit apfelgrünem Grunde enthalten dagegen helles, dem ägyptischen Caeruleum ähnliches Blau, das eine Smalte ist. Das assyrische Kupferoxyd scheint ein sehr gesuchter Handelsartikel gewesen zu sein und wird unter den Tributgegenständen aufgeführt. Layard besuchte die alten Kupferminen in den Tijarigebirgen, woher dieses Pigment wahrscheinlich geholt wurde.

Konstruktionen zu verwenden, bezeichnen? So würden die enkaustisch bemalten und nur ganz oberflächlich gebrannten Inkrustationen der Wände Ninive's und Babylon's in stilgeschichtlicher Beziehung als Vorläufer der soliden Konstruktionen aus gebrannten Ziegeln in gleicher Linie stehen mit jenen, die unteren Theile und die Terrassen der altasiatischen Werke bekleidenden Steinplatten, die gleichfalls die Bildung des massiven Quaderwerkes, das nur durch allmäligen Fortschritt erfunden ward, vorbereiten und zuerst veranlassen. Die Entwicklungsgeschichte dieser späteren Konstruktionsweise gehört in die Paragraphen über Stereotomie, woselbst das Weitere darüber zu finden sein wird.[1] Indessen sind die erwähnten Lambris aus Stein, womit man, wie wir wissen, an einigen Stellen die untersten Theile der äusseren und inneren Wandflächen bedeckte, als solche hier allerdings noch näher zu berücksichtigen. Wie bereits bemerkt wurde, war dieses nur in Ninive und den steinhaltigen Gegenden des nördlichen Mesopotamien, Armenien etc., nicht aber in Chaldäa und Babylon Sitte, noch waren alle Räume zu Ninive auf diese Weise bekleidet, noch selbst die wichtigeren.[2]

Durch sie hat die Bekleidungskunst der Wände einen Fortschritt gemacht, der offenbar Hand in Hand mit Fortschritten der zeichnenden und namentlich der textilen Künste geht, die nicht lange vor der Zeit ihrer Einführung eingetreten sein mochten.

Sie sind die steinernen Nachbildungen jener babylonisch-assyrischen Teppichstickereien en relief, welche durch das ganze Alterthum so hoch gepriesen und geschätzt wurden, dass man sie nur zum Schmucke der Tempel und der königlichen Paläste benützte und mit Gold aufwog. Vielleicht aber dürfen wir in letzteren nicht die unmittelbaren Vorbilder jener Steinreliefs erkennen, sondern waren diese nur für unterirdische oder doch tief gelegene und daher feuchte Theile des Palastbaues angewandt und den goldbeschlagenen hölzernen Lambris nachgebildet, die, wie wir wissen, in den Prachträumen der Tempel und Paläste des Orients statt der Teppiche zur Wandbekleidung gebraucht wurden. Immer blieben die gewirkten und gestickten Arazzis der kunstfertigen Chaldäer die

[1] Es ist diess wieder einer der Fälle, wo das scheinbar Dienende und Accessorische bei besserer Prüfung das Prinzip der Entstehung einer nach einer ganz anderen Seite hin wachsenden und sich entwickelnden Idee enthält.

[2] Ich glaube hier die speziellere Beschreibung dieser berühmten Wandbekleidungen um so eher übergehen zu dürfen, da wir sie in ihrer allgemeineren architektonischen Bedeutung in Verbindung mit den übrigen Bestandtheilen des Baues noch in dem zweiten Theile dieser Schrift zu berücksichtigen haben werden.

Prototypen aller dieser späteren und mehr monumentalen Wandbekleidungen. Wir können diess nach allem Vorausgeschickten und besonders nach der Analogie des noch jetzt im ganzen Orient und vornehmlich in China herrschenden Herkommens als sicher begründet betrachten und finden es in dem Stile der Reliefsskulpturen selbst, von denen wir sprechen, bestätigt. Dieser bewegt sich nämlich offenbar innerhalb der Schranken, welche ihm durch sein Prototyp vorgesteckt waren, wenn auch der neue Stoff eine modificirte Behandlung des Grundthemas nothwendig machte. Es zeigt sich an diesen assyrischen Relieftafeln, die offenbar dem Grundtypus näher stehen, als die Wandskulpturen der Aegypter oder irgend eine andere uns bekannte antike Skulptur, der beschränkende Zwang einer fremden Technik, deren Reminiscenzen noch frisch sind. Durch technisches und stilistisches Herkommen (freilich auch durch die Steifheit einer, das ganze babylonisch-assyrische Civilisationssystem beherrschenden Rangordnung und despotischer Hofetikette) zeigt sich diese Kunst hier gefesselt, aber nicht zur Mumie einbalsamirt und so gänzlich versteinert wie in Aegypten, wo sie wohl berechneten und unabänderlichen hieratischen Satzungen gehorchen musste.

Daher ist jene zwar gleichsam wie mit einem unsichtbaren Kanevas umstrickt und in ihrer freien Entwicklung äusserlich gehemmt, von Stickrahmen beengt, aber bei alledem das Naturwahre erstrebend und nach Freiheit ringend; diese dagegen ist nicht durch materiellen äusseren, sondern durch geistigen inneren Zwang gebunden und hält sich freiwillig innerhalb derjenigen Schranken, die sie in technischem Sinne längst überwand.

Bei aller Ungeschicktheit und Steifheit stellen jene assyrischen Gestalten doch wenigstens sich selbst dar, geben sie das mehr oder weniger gelungene Bild einer Handlung odér einer Situation, sind sie nicht, wie die ägyptischen Bilder, kalligraphische Zeichen, konventionelle Formeln einer lapidarischen Urkundenschrift, gemalte Chronik. Dort zeugen hartausgedrücktes Muskelwerk, wie mit Zwirnfäden umzogene Konturen, Vorherrschen des ornamentalen Beiwerkes und der gestickten Gewänder sowie manches andere von dem technischen Ursprunge der Kunst aus der Textrin, von primitiver unbeholfener Auffassung und von kindlicher Uebertreibung, aber nicht von todter Manier; letztere herrscht dagegen in dem ägyptischen Stile und zwar vorzüglich in dem Stile der Skulptur und Malerei der Tempel und grossartigen Palastanlagen, der sich sofort durch diesen Umstand allein, nicht als ein primitiver, sondern vielmehr als ein raffinirter und später ausweist, mögen auch die Werke, an

denen er hervortritt, an geschichtlichem Alter zu den frühesten gehören, deren Spuren sich erhielten und um ganze Jahrtausende über die ältesten Werke Assyriens hinausragen.

In Betreff der Polychromie des assyrischen Basreliefs herrschen Meinungsverschiedenheiten und Zweifel, die schwerlich jemals ganz beseitigt werden können. Meiner Ueberzeugung nach mussten die Alabastertafeln, wie ihre Vorbilder die ausgespannten Teppiche, mit denen bei gewissen Festen die unteren Theile der ausserdem mit Malerei oder Boiserie bekleideten Wände umstellt wurden, in reicher Farbenpracht dem allgemeinen Charakter der asiatischen Baukunst entsprechen, deren polychromer Reichthum von den klassischen Schriftstellern gerade vorzugsweise und wiederholt gerühmt und hervorgehoben wird. — Aber ich halte es für schwierig zu bestimmen, wie sie in Gemeinschaft mit den darüber befindlichen Ziegelwänden und hölzernen Plafonds, deren Malerei konstatirt ist, in polychromatischer Beziehung wirkten, um so schwieriger, da der Stil jener über den steinernen Lambris anfangenden Wandmalereien, je nach den Zeiten und den dabei benützten Bekleidungsmitteln der Wände sehr verschieden war und somit auch die untere Täfelung darnach ihre Stimmung ändern musste.

Diess bestätigen schon die an den verschiedenen Monumenten in dieser Absicht angestellten Beobachtungen, die sehr von einander abweichen. In Nimrud waren die Ueberreste von Farben auf den Skulpturen selten.[1] Die Pigmente scheinen sich an den ältesten Reliefs von Nimrud auf Blau, Roth, Gelb, Schwarz und Weiss zu beschränken, gleich wie dieses auf den wahrscheinlich gleichzeitigen Stuckmalereien der ältesten Zeit der Fall ist.

Doch kommt auch das zarte Grün vor, das den Hintergrund der Terrakottamalereien bildet und wohl auch in der Reliefmalerei als Grund benützt wurde.

Viel häufigere Spuren von Farben fanden sich zu Chorsabad; an den Draperien, an der Mitra des Königs, auf den Blumen, den Pferdgeschirren, den Wagen, Bäumen u. s. w. Auch die Flammen der

[1] Nur an Haar, Bart und Augen, an Sandalen und Bogen, an den Zungen der adlerköpfigen Figuren und sehr schwach an einem Kranze, so wie an einer Feuersbrunst konnte Layard Farben unterscheiden. Bei dem Zustande der Beklecksung und Betünchung, in welchem sich die Reliefs des Britischen Museum darstellen, lässt sich nichts mehr an ihnen beobachten. Einsichtsvollere Fürsorge für die Erhaltung der ursprünglichen Oberfläche gestattet dagegen an den Monumenten assyrischer Skulptur im Louvre noch jetzt die Ueberreste ihrer Bemalung zu erkennen und zu studiren.

brennenden Städte und die der Brandfackeln sind durch Malerei angedeutet, wie zu Nimrud. Ausserdem will Herr Flandin [1] an allen nicht anders bemalten Theilen der Basreliefs von Chorsabad einen ockergelben Grund gefunden haben, so dass also die Inkarnate der Figuren, die Gewänder und der Grund gleichförmig gelb angestrichen gewesen wären, was nicht wohl zu glauben ist. Weit eher liesse sich eine allgemeine Vergoldung dieser Bildwerke vermuthen, wobei aber immer das Gold noch mit Lackfarben und zum Theil mit Deckfarben übermalt gewesen sein mochte, nach einem Prozesse, der selbst noch bei dem olympischen Jupiter des Phidias und wahrscheinlich allgemein im ganzen Alterthume Anwendung fand.

Bei der Menge der Ueberreste von Malerei an den etwas älteren Skulpturen von Chorsabad ist es auffallend, dass zu Kudjundshik fast gar keine Farbenspuren aufgefunden wurden. Vielleicht hatte die Technik der Malerei sich seit der Erbauung des Monumentes zu Chorsabad verändert, vielleicht wurden die Farben durch die Gluth der Feuersbrunst, welche die Paläste von Kudjundshik zerstörte, bis auf die letzte Spur vertilgt, vielleicht trat diese Zerstörung früher ein, ehe die Malerei gewisser Theile des Baues vollendet war; vielleicht endlich, und diess ist das Wahrscheinlichste, schenkten Layard und die anderen Reisenden, die diesen Bau untersuchten, den Ueberresten der Malerei, die sich bei sorgfältiger Prüfung noch gefunden haben würden, zu wenig Aufmerksamkeit und ist in dieser Beziehung auf ihre Mittheilungen wenig Verlass.

In einer Notiz [2] über den Palast des Assur-bani-pal, des letzten assyrischen Königs, wird nachdrücklich erklärt, dass, mit Ausnahme einiger wenigen roth bemalten Details, die Alabastertafeln so frei von Farbe blieben, als wie sie es waren, bevor eine Linie auf ihnen gezeichnet oder skulptirt wurde, mit dem Hinzufügen, dass die Assyrier nicht solche Barbaren waren, wie der Krystallpalasthof uns glauben machen könnte. — Bei aller Beistimmung zu diesem zuletzt ausgesprochenen Urtheile über die Restitution der assyrischen Königshalle von Fergusson, muss ich doch zugleich nach der entgegengesetzten Seite hin den Geschmack selbst der entarteten Assyrier am Rande ihres Unterganges in Schutz nehmen, indem ich behaupte, dass es niemals Absicht sein konnte, an einer chimärischen Figur mit Löwenhaupt, gefiedertem Adlerhals und

[1] Siehe dessen Voyage Archéologique à Ninive in der Revue des deux mondes und den Text zu dem Kupferwerke über Chorsabad.

[2] Illustrated London News, 15. Nov. 1856.

Krallen alles übrige sammt dem Grunde, aus welchem die Figur sich plastisch erhob, in schmutzig grauer Alabasterfarbe zu belassen und nur die Federn des Halses, die Klauen und die Augenlider des Ungeheuers roth anzustreichen. Letzteres wäre beinahe so monströs, wie Kugler's polychrom restaurirter Parthenon, und könnte nur in dem Gehirne eines Kunstgelehrten existiren.

Musste nicht schon die leichte Zersetzbarkeit des Alabasters, der, im frischen Bruche weiss, der Luft exponirt bald einen dunkelgrauen hässlichen Ton annimmt, Anlass sein, ihn mit einem Ueberzuge zu schützen, da wir hören, dass selbst die Reliefs und Inschriften der Felswände von den assyrischen Bildnern mit kieselhaltigem Firniss, also mit Wasserglas, überzogen wurden, um sie vor Verwitterung zu schützen und zugleich von Ferne sichtbarer und lesbarer zu machen; da wir wissen, dass selbst das Gold, welches für dekorative Zwecke stark mit Kupfer legirt sein mochte, mit resinösen Lasuren und durchsichtigen Farben überzogen wurde, um seinen Glanz zu mässigen und den Umständen gemäss zu reguliren, zugleich aber, um dessen Kupfergehalt vor der Oxydation zu schützen.

Doch sehe ich die Sache von einer andern, minder utilitarischen Seite an und glaube in diesem, angeblich schützenden Ueberzuge der Skulptur vielmehr das Wesen, in dem skulptirten Steine nur den füllenden Stoff, das „Body" der sichtbar realisirten Kunstidee zu erkennen. Nicht weil der Alabaster mürbe ist und leicht verwittert, überzog man ihn mit Farben, sondern vielmehr, weil die Skulpturen jedenfalls mit der herkömmlichen Enkausis oder Farbeninkrustation zu bedecken waren, berücksichtigte man bei der Wahl des Stoffes nicht dessen Luftbeständigkeit und Festigkeit, sondern vielmehr dessen durchsichtiges mildes Weiss, das, wenn unter einem transparenten Lacküberzuge geschützt, sich lange hält und einen günstigen Grund für Lasurfarben bildet, vornehmlich aber die Zartheit und Weiche seiner Textur, die dem Bildhauer angenehme und bequeme Arbeit gestattet.

Noch deutlicher tritt diess Verhältniss zwischen der Bekleidung und dem Bekleideten an dem assyrischen Mauerwerk selbst heraus; denn man nahm offenbar nur Luftziegel für die Mauern, weil diese doch bekleidet werden sollten, und es nicht auf Festigkeit des gewählten Stoffes gegen atmosphärische Einflüsse ankam, da er diesen gar nicht ausgesetzt werden sollte. Die entgegengesetzte Anschauung der Sache, als sei die Inkrustation ein Schutzmittel für den Erdwall, ist nicht stillogisch.

Daher das Vorherrschen der Luftziegelmauern in späterer assyrischer

Zeit, wie man festere Stoffe zu den Inkrustationen benützte, und dem gegenüber das häufigere Antreffen urältester Konstruktionen aus gebrannten Ziegeln in Chaldäa, wo der Stein fehlt und die Inkrustation aus Stuck und Mörtel besteht.

Wie erklärt sich nun das theilweise Verschwinden der polychromen Glasur oder Malerei, die unfehlbar auch die unteren steinernen Wandbekleidungen bedeckten? Layard hat den Grund davon richtig geahnt: „es seien den Assyriern neben metallischen und erdigen Substanzen auch „die Pflanzenfarben bekannt gewesen, die sie sogar beim Malen der „Skulpturen gebraucht haben möchten. Die heutigen Kurden seien noch „sehr geschickte Schönfärber, die aus Blumen und Kräutern Farben der „schönsten Art, besonders Roth und Grün zu bereiten wüssten, welche „sogar der Scharfsinn des Europäers von gleicher Güte hervorzubringen „nicht im Stande sei. Die Art, die Farben auszuziehen, sei keine neue „Entdeckung, sondern uralt, wie wir aus der häufigen Erwähnung der „babylonischen und parthischen Farben ersähen. Die Teppiche aus Kur„distan hätten noch heute an Schönheit ihres Gewebes, an Farbenpracht „und Glanz nicht ihres Gleichen. Aus den Ornamenten der Kleider der „assyrischen Figuren könne man schliessen, dass ähnliche Farben sowohl „zum Färben des Kleides selbst als auch der Fäden, aus denen der Stoff „dazu gewebt wurde, dienten.“ —

Die beiden einander entgegengesetzten Prinzipe des Kolorirens, nämlich das Malen und das Färben, wurden in frühester Zeit in der Baukunst kombinirt, und diese vermischte Anwendung der transparenten, den Körper zum Theil durchdringenden Beize, die ohne substantielles Medium aufgetragen und oft aus Pflanzensäften bereitet ward, mit deckenden, opaken, erdigen oder metallischen Farbenüberzügen, deren Applikation nach ganz andern Prinzipien erfolgte, bildet ein besonders wichtiges technisches Moment in der Polychromatik der Alten, ohne dessen Berücksichtigung letztere in ihren verloschenen und vereinzelten Spuren für uns durchaus unverständlich bleiben muss. Ein Kompromiss zwischen der Lasur oder Beize und der körperlich umhüllenden und schützenden Farbendecke, eine Erfindung, die beider Eigenschaften und beider Vorzüge in sich vereinigt, ist das Email, das nur auf enkaustischem Wege ausführbar ist und, wie das Glas und die Glasur, zu den frühesten Erfindungen der Menschen gehört. Ihr gegenüber erklärte ich aus guten Gründen bereits oben die Wachsenkausis für eine Art von abgekürzter und erleichterter Emailmalerei. Sie wurde bei den Alten nach denselben technischen Grundsätzen und Proceduren behandelt, welche bei der weit

ursprünglicheren Ziegel- und Metallenkaustik und der verwandten Mosaikmalerei lange vorher galten.

Doch ich wünsche weder bereits Gesagtes zu wiederholen (siehe §. 58 über Färben etc.), noch Kommendem vorzugreifen und verlasse diesen Gegenstand einstweilen für ein anderes Thema.

Schon oben bemerkte ich, dass wahrscheinlich nur die Ueberreste von Ruinen untergeordneten Ranges aus dem grossartigen Komplexe einer assyrischen Palastanlage sich erhielten, dass die eigentlichen Prachtgemächer mit ihren goldbeschlagenen Getäfeln von Cedern- und Cypressenholz, mit ihren Wandpennälen aus skulptirtem Elfenbeine und sonstigen kostbaren Bekleidungen wahrscheinlich mit ihrem Schutte die unteren Gemächer füllen oder in dem Labyrinth der Räume begraben liegen, die, weil sie keine Steinbekleidung hatten, welche ihr Aufsuchen erleichterten und belohnten, von unseren antiquarischen Forschern grossentheils unberücksichtigt und undurchsucht geblieben sind. —

Die Mittheilungen über die unglaubliche Pracht der Ausstattung dieser Räume, welche die Autoren geben, bewegen sich in ziemlich allgemeinen Ausdrücken, so dass sich kein recht klares Bild daraus gestalten will.

Eine durch Philostratus den älteren uns erhaltene, gewiss einer weit früheren Zeit angehörige, Notiz über die königliche Burg von Babylon lässt sie mit ihren ehernen Dächern in der Sonne blitzen, die Zimmer und die Männersäle sowie die Stoen seien mit silbernen und goldenen Geweben verziert, andere Räume seien mit solidem Golde wie mit Gemälden bekleidet und die Darstellungen auf den Peplen der Wände hätten geschienen, als seien sie der griechischen Sagengeschichte vom Orpheus, der Amymone und der Andromeda entnommen. Ein anderes Zimmer habe eine Kuppel in Himmelsform von Sapphir mit goldenen Götterbildern darüber, die gleichsam aus dem Aether herableuchteten.

Neuer und interessanter wäre es für uns, könnten wir über das Boiseriewesen der Assyrier und Babylonier Genaueres erfahren. Wir wissen nur, dass trotz der Armuth an eigenen Holzarten, da das Land nur Pappeln und Palmen hervorbringt, dennoch das Holz in der Baukunst ein sehr wichtiger Stoff war, so dass die vorherrschende Holzbekleidung sogar den Griechen für den babylonischen Baustil charakteristisch erschien.

Xenophon lässt seinen Romanhelden Kyros den stürmenden Persern zur Aufmunterung zurufen: Hefaistos werde mit ihnen kämpfen, da die Thorwege und Säulenhallen von Cedernholz den Brandfackeln fette Speise bieten würden.

Der Cedern des Libanon, die zu den Palastbauten von Nimrud geliefert wurden, geschieht in einer von Layard mitgetheilten Keilinschrift Erwähnung und seine Arbeiter machten sich Wachtfeuer mit den Cederbalken des Tempels, die vor dreitausend Jahren gefällt waren.

Abgesehen von der echt asiatischen Goldbekleidung der Getäfel mochten diese auch häufig mit kostbaren Hölzern, Perlmutter, Glas, Steinen und dergl. ausgelegt und ornamentirt sein, wozu die Malerei mitwirkte. [1]

Besonderen Reichthum verschaffte ihnen das geschnitzte Elfenbeinfüllwerk, wovon uns Layard so interessante Bruchstücke aus Nimrud erhalten hat, die für sich betrachtet, als merkwürdige Beispiele einer Skulptur, die wir nicht recht zu placiren wissen, und in ihrem Zusammenhange mit dem übrigen Raumesschmucke für unser Thema den interessantesten Stoff bieten.

Es wird schwerlich jemals gelingen, das so berühmte Holzgetäfel der assyrischen, phönikischen, jüdischen, chaldäischen und persischen Architektur in seiner stilistischen Eigenthümlichkeit ganz zu erkennen und zu wissen, wie weit man schon damals mit der Kunst des Spündens und Einrahmens der Bretter, [2] nämlich mit der eigentlichen Tischlerei vertraut war, eine Kunst, aus welcher sehr viele architektonische und ornamentale Formen hervorgegangen sind, die auch in anderen Stoffen sich dann einbürgerten und den Stil ihrer Technik modifizirten. Ich entlehne hierfür ein erläuterndes Beispiel aus der Metallotechnik, indem ich auf die Bronzethüren hinweise, die das Alterthum seit frühesten Zeiten verfertigte, um damit ihre hohen Königshallen und Tempel zu sichern und zu verherrlichen. Zwei ganz verschiedene Prinzipien wurden bei ihrer Ausführung angewandt, von denen das eine offenbar das ältere ursprünglichere ist, das andere schon einer relativen Spätperiode der Kunst angehört. Jenes ältere Prinzip beruht ganz einfach darauf, den aus Brettern kunstlos zusammengefügten Thorflügel durch Ueberkleidung mit Metallblech, das mit Nieten und Nägeln auf das Holz befestigt ist, zu verstärken, vielleicht eine der ältesten Anwendungen der Empaistik für bauliche Zwecke; das andere ist entschieden der Kunst entnommen, durch geschicktes Zusammenfügen kleinerer Bretterstücke ein mehr oder

[1] Jeremia XXII, 14 erwähnt Zimmer mit Cedern getäfelt und roth gemalt. — Zephania II, 14 führt die Cedernbretter des Daches (Plafonds) an. Vergl. auch 1. Könige VI, 15. VII, 3.

[2] Englisch: framing.

weniger komplicirtes System der Holzkonstruktion zu bilden, welches den Eigenschaften dieses Materiales, sich zu werfen und windschief zu werden, sowie zusammenzutrocknen, begegnet und ihre nachtheiligen Wirkungen beseitigt. Man mochte auch diese nicht mehr flachen, sondern aus Füllwerk und Rahmenwerk zusammengesetzten Tischlerarbeiten nach der alten Ueberlieferung mit Metallblech bekleiden, das dann als sichtbares Gewand der inneren Konstruktion natürlich von dieser in seinen Lineamenten und Reliefs bedungen ward. Die Grundzüge der Ornamentation der metallischen Bekleidung waren solcherweise gegeben und wurden als neues fruchtbares Motiv der Verzierung festgehalten, aber zugleich nach verschiedenen Richtungen hin weitergebildet.

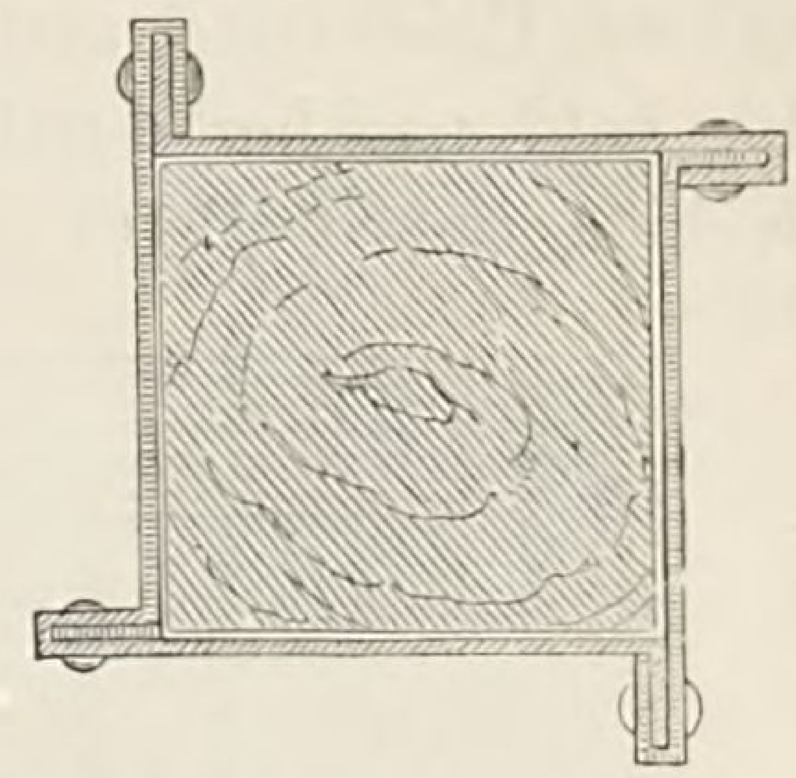
Zugleich kam diese Abwechslung des Erhabenen und Vertieften der Oberfläche der Festigkeit und Rigidität des Metallmantels zu Gute, welches erkannt wurde und worauf man ein neues sehr folgewichtiges Prinzip der Konstruktion begründete, welches uns in dem Folgenden noch vielfach beschäftigen wird.

Man verfiel nämlich darauf, nicht mehr den bekleideten hölzernen Kern, sondern dessen metallischen Mantel als dasjenige zu betrachten, was dem Systeme die nöthige Festigkeit gebe und gelangte somit wahrscheinlich auf rein empirischem Wege, bereits zu einer Zeit, die weit über die frühesten monumentalen und geschriebenen Urkunden der Kunsthistorie hinausreicht, zu der Anwendung des so wichtigen Prinzipes der Hohlkörperkonstruktion und der Korrugationsmethode in der Baukunst, die darauf begründet ist, dass geschweifte und gefältelte Bleche, die einen Raum von angemessener stereometrischer Gestaltung als Enveloppe umgeben, bei geringstem Aufwande des Stofflichen die grösste Festigkeit und Stabilität sichern.

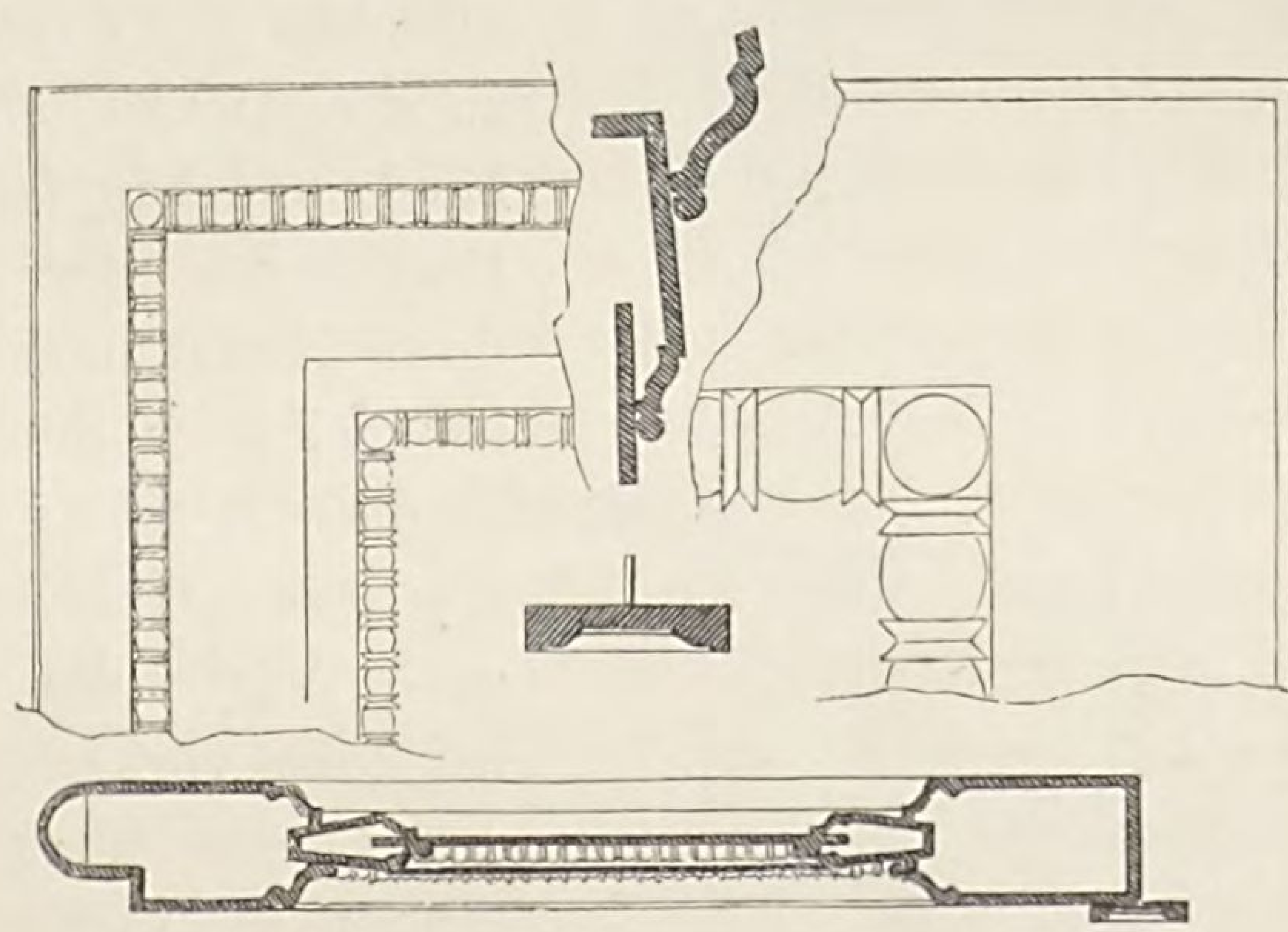
Oder sollten jene sinnreichen Nachkommen des alten Thubalkain „die Meister in allerhand Erz- und Eisenwerk“ [1] bereits tief in das innerste Gesetz der Natur geblickt haben, die alle ihre organischen Gebilde nach dem Röhrensysteme hervorbringt, das vorzüglich deutlich und architektonisch an den einfacheren Organismen des vegetabilischen Reiches hervortritt? Es wäre denkbar, dass der unbefangene Sinn des Naturmenschen, dessen Bildnerinstinkt noch nicht durch Theorien abgestumpft ist, aus reiner Intuition zu der vollsten Erkenntniss dessen gelangt wäre, was unsere abstrakte Wissenschaft erst mit Mühe feststellte, ohne jedoch dabei die ästhetische Frage zu berühren. Wie dem auch sei, immerhin bleibt

[1] 1. Mos. IV, 22.

es fest, dass dieses Tubularsystem, verbunden mit dem Grundsatze des Schweifens und Fältelns metallischer und anderer laminirter Körper, ein sehr frühes Moment der Architektur ward, das sich besonders in der Tektonik als fruchtbar erwies und zwar in rein struktivem aber auch in stiltheoretischem Sinne, in welchem letzteren wir hier und in dem Folgenden vorzugsweise dasselbe berücksichtigen werden.



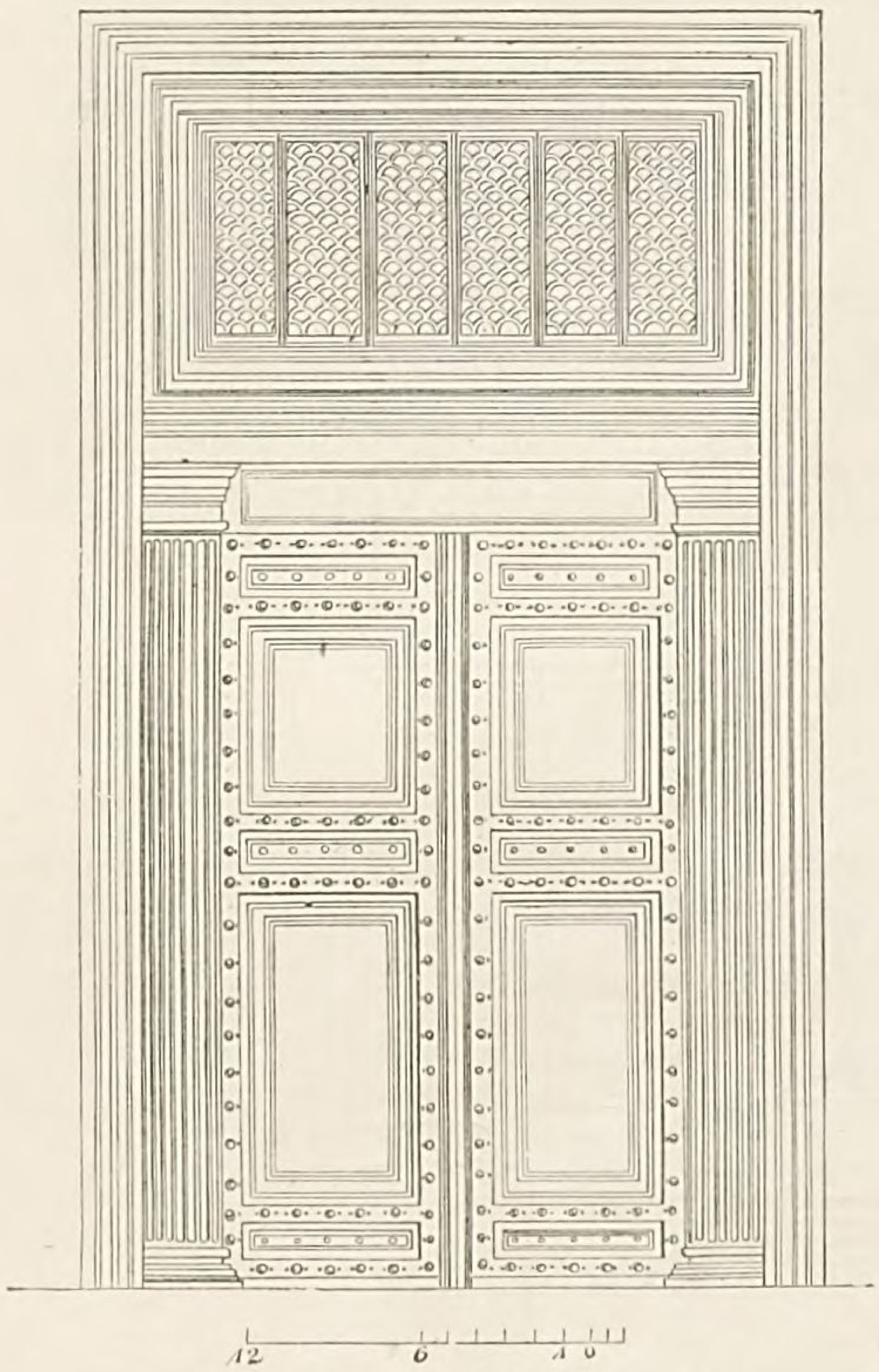
Sowohl von der älteren Methode des einfachen Beschlagens hölzerner Brettflächen mit Blechen aus Metall zum Zwecke des Wandbekleidens und Verschliessens der Räume, wie von der später erwähnten Nachahmung der Tischlerarbeit und des Rahmenwerkes mit Hülfe hohler Metallformen haben sich Beispiele aus dem Alterthume erhalten, erstere freilich, wegen der Vergänglichkeit des



Thür des Tempels des Remus.

Holzes, nur in einzelnen dünnen Bronzeplatten, deren sich manche in den hetrurischen Gräbern vorfanden, die aber ihren Zusammenhang nicht mehr genau erkennen lassen, letztere in trefflich erhaltenen Exemplaren, unter denen das Thor der Kirche St. Cosimo und Damiano dem Stile nach das älteste ist und noch als einfache Nachahmung einer hölzernen Füllungsthür erscheint. Es soll dem alten Tempel des Remus angehört haben. Dagegen zeigen die berühmten Thüren des Pantheon mit ihren gleichfalls bronzenen Pfosten und Sturzen das Füllungssystem verbunden mit dem Tubularsysteme; die Thorflügel bestehen nämlich aus zwei

durch Zwischenräume getrennten Wänden aus gegossener Bronze, die nur durch die Querwände an den vier Rändern in Eins verbunden sind. Dasselbe Monument hatte noch zu der Zeit des Serlio verschiedene andere Ueberreste antiker Tubularkonstruktion in Bronze aufzuweisen, die bald nachher durch Bernini entführt und zu seinem barocken Baldachine im St. Peter sowie zu Kanonen umgegossen worden sind. Die innere Kuppel war ganz mit Metall überzogen und die Decke der Vorhalle bestand aus einem bronzenen Tonnengewölbe, das an vierkantigen Metallbalken aufgehängt war.

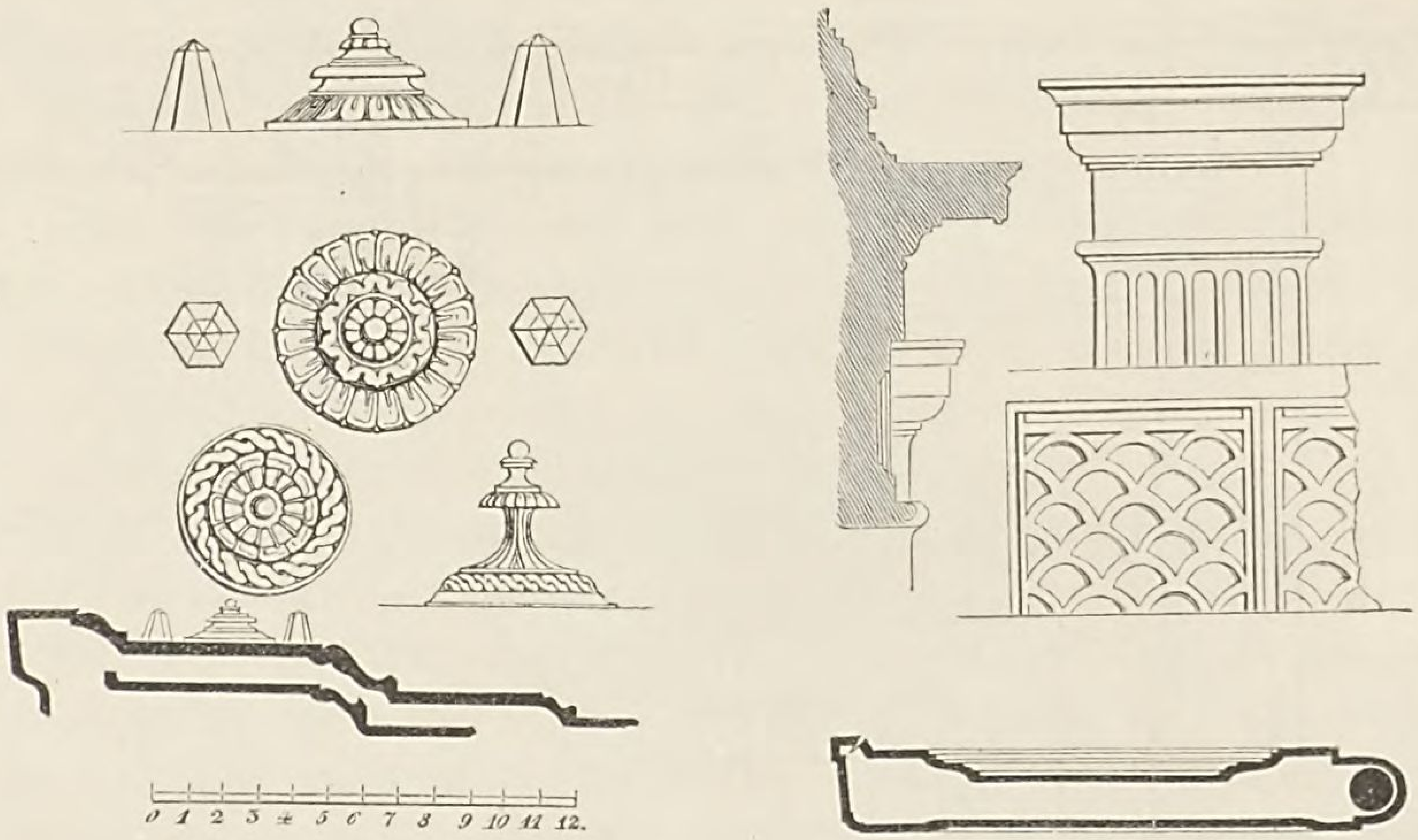


Thür des Pantheons.

Es scheint, als sei dieser spätere Stil erst mit der Vervollkommnung der Kunst des Giessens herrschend geworden. Obschon die Griechen das Metall zu den Bekleidungen ihrer Gebäude und hauptsächlich zu den Beschlägen der Thüren und ihrer Einfassungen benützten,[1] so bleibt es doch zweifelhaft, ob diese Beschläge überall einen Kern von Holz hatten oder ob auch Werke des zweiten Stiles bei ihnen vorkamen. Eine Stelle des Cicero über Metallverzierungen, die Verres von der Thür des Athenetempels zu Syrakus entführt habe, scheint dafür zu sprechen, dass diese Prachtthüren nur an einzelnen Theilen mit Metall beschlagen waren.

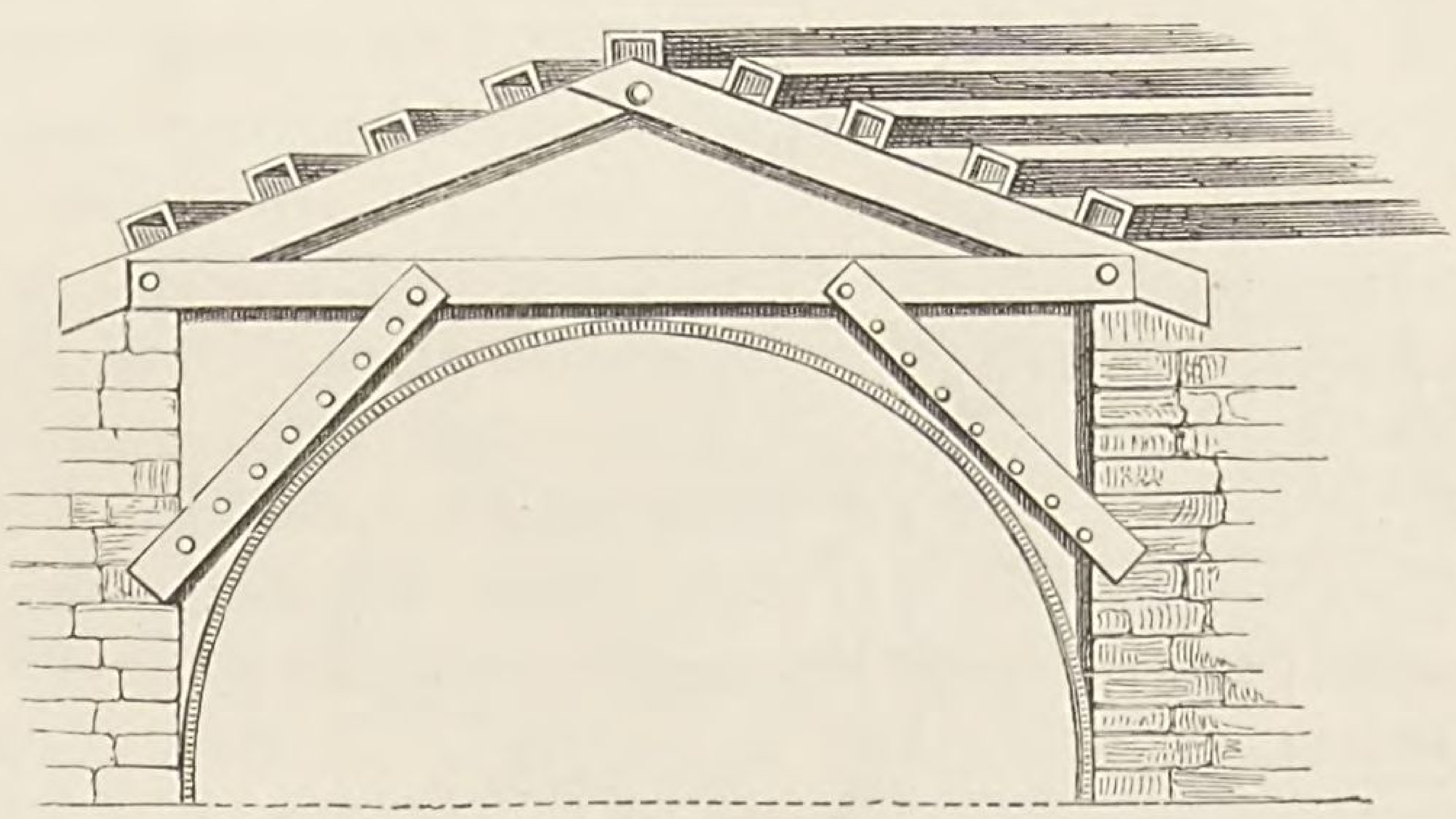
[1] Je näher dem heroischen Zeitalter, desto reicher war die Kunst der Griechen mit metallischem Schmucke bedacht. Aber Spuren an den Monumenten der Blüthezeit hellenischer Kunst zeugen auch von dem früheren Mitwirken metallischer architektonischer Theile zu ihrer Vervollständigung. So z. B. an den Thüreinfassungen der Propyläen und des Parthenon. Viele Beweise und Beispiele des Vorkommens metallischer Details wurden bereits früher angeführt.

Auch in Rom gab es viele nach altem Stile nicht gegossene, sondern mit Metallblech einfach beschlagene Thore. Stilicho erhielt vom



Details der Thür des Pantheon.

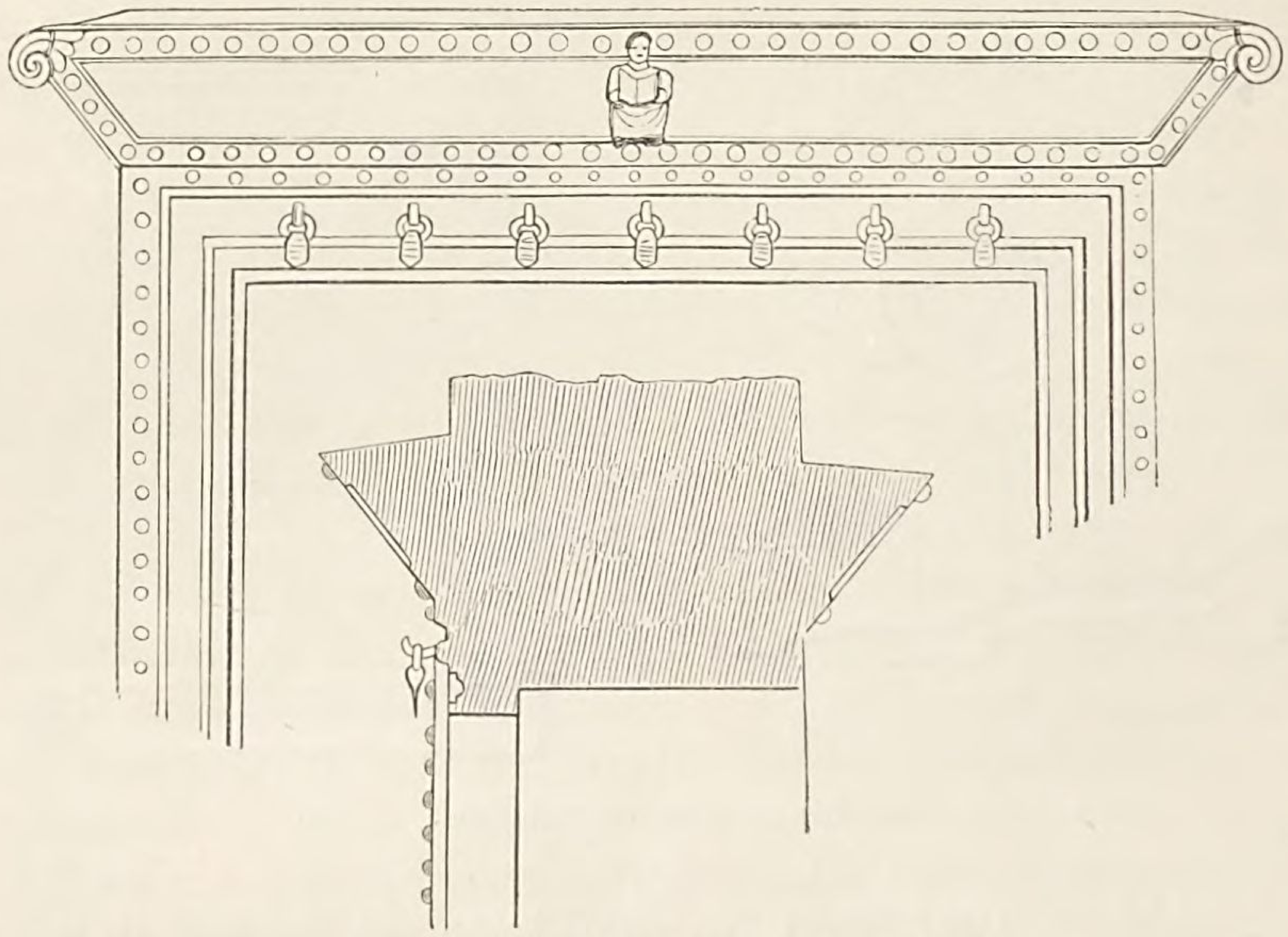
Kaiser Befehl, die Goldplatten von den Thoren des Kapitols zu nehmen, um sich dadurch die Mittel für seine Kriegsrüstungen zu verschaffen.



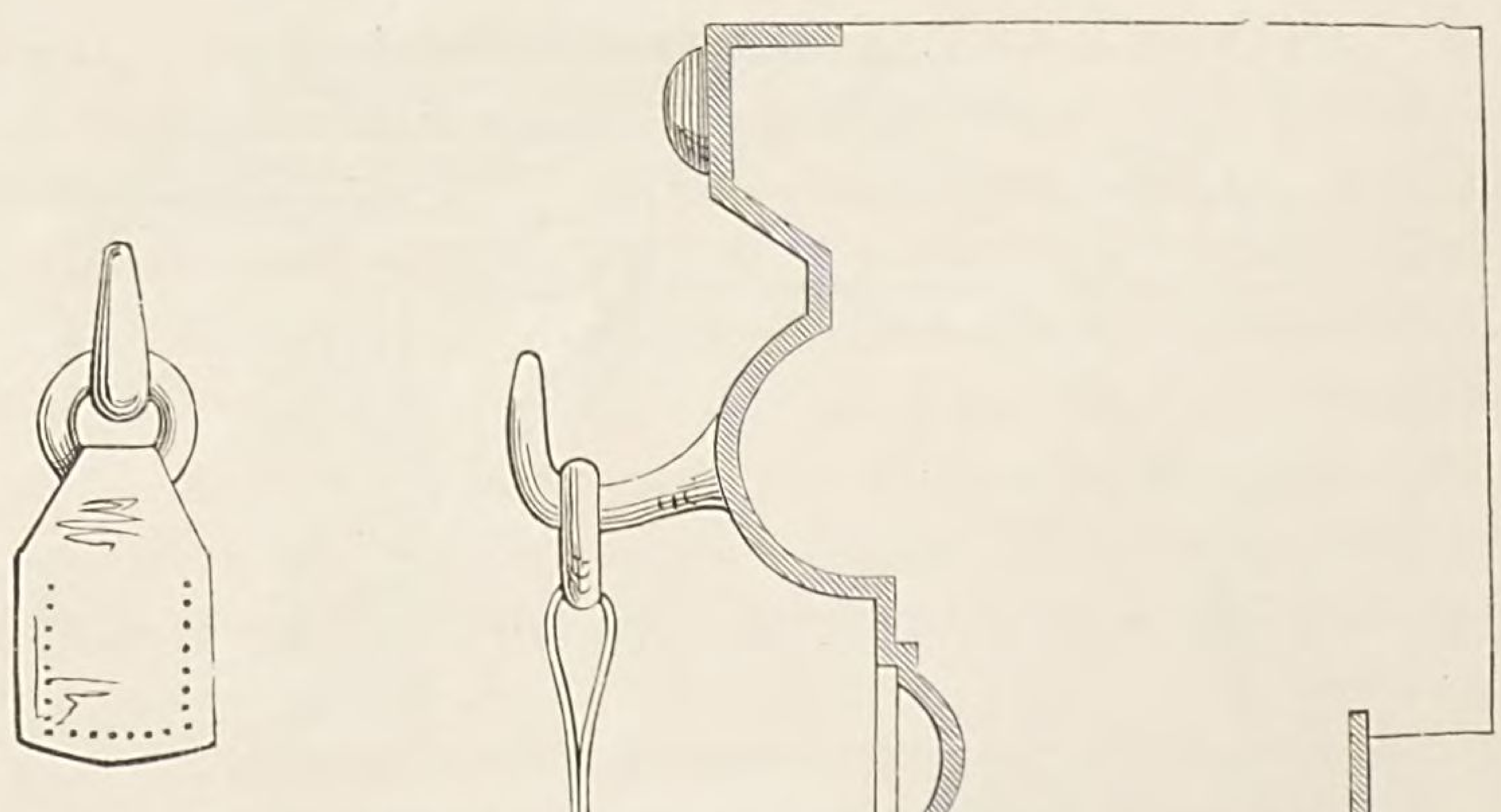
Antiker Dachstuhl der Vorhalle des Pantheon nach Serlio.

An der Sophienkirche in Konstantinopel sind einige Thüren noch ganz in antik-asiatischer Weise mit Einschluss ihrer Verkleidungen und ihrer Bekrönungen ganz mit Metallblech beschlagen. Sie geben die deutlichste Idee der Konstruktionsmethode, welche in Assyrien und wohl im ganzen

Oriente des Alterthums herrschend war, wesshalb ich eine Abbildung einer solchen Thüre nach Salzenberger hier beifüge.



Thür der St. Sophienkirche in Konstantinopel.



Details derselben Thüre.

Wie noch weiter, nämlich in rein dekorativer Beziehung, die Tischlerei und das Rahmenwerk auf die Baukunst des Alterthums ein-

gewirkt habe, wird sich besonders bei der später folgenden Erwähnung der römischen Wanddekoration zeigen, die, wie so vieles Spätrömische, den Einfluss asiatischer Gebräuche bekundet, oder vielmehr geradezu Nachahmung orientalischer Motive ist. Wir sehen und erkennen die letztern zum Theil nur in ihrem, durch das uns besser bekannte späte Römerthum zurückgeworfenen, Spiegelbilde.

Während des Mittelalters hatte auch dieser Theil der Kunst den schon einmal durchwanderten Entwicklungsgang fast in gleicher Weise durchzumachen, worüber an seiner Stelle noch Einiges gesagt werden wird.

Diess leitet uns hinüber zu einer andern sehr wichtigen Frage, die das Deckenwesen und die damit verbundene Säulenordonnanz des assyrischen Stiles betrifft.

Es ist ausgemacht, dass die horizontale Decke in ihrem Zusammenhange mit der Säule und dem Giebeldache wie in der gesammten Kunst so auch in der assyrischen Architektur und den ihr verwandten Stilen ein organisches Fundamentalmotiv abgab, und dass das Gewölbe, obschon es zu rein struktiven Zwecken vielfach benützt wurde, kein eigentliches architektonisches Element war, oder wenigstens den höheren auf Tempel, Paläste, Grabmäler und dergl. angewandten Stil nicht gründlich beeinflusste. Wir wissen diess aus bildlichen Darstellungen und zugleich aus der Mittheilung der Alten, ja selbst aus gleichzeitigen Urkunden, wenn anders die Entzifferungen dieser letzteren zuverlässig sind. Dennoch hat sich keine Spur von Säulen erhalten, mit Ausnahme einiger steinerner Piedestale oder Basen, die wahrscheinlich einstmals Säulen oder säulenartige Stelen trugen und einiger sehr interessanter Bronzedetails, die mit Wahrscheinlichkeit für Bekleidungen und Zierrathe hölzerner Säulen gehalten werden. Die Ursache der Abwesenheit jeglicher Spur von Säulen unter den ausgedehnten vieldurchstöberten Ruinenbergen Ninive's und Babylons beruht nämlich darauf, dass sie theils aus Holz und Metall, theils aus Backstein ausgeführt waren und längst wieder in ihre Bestandtheile aufgelöst sind.

Die Säule war in dem Baustile, der uns jetzt beschäftigt, ihrem Ursprunge noch viel näher, durch monumentale Auffassung und durch Uebersetzung ihrer Grundform in fremde Stoffe noch weniger metamorphosirt, als bei irgend einem anderen uns bekannten antiken Baustile; sie war in dieser Beziehung einigermassen vergleichbar mit dem, was sie in China und Indien blieb, nämlich ein Mittelding zwischen einem Möbel und einem festen Architekturtheile, aber in dieser Qualifikation als Ueber-

gangsform weit schärfer bezeichnet und edler durchgebildet, als es in jenen ostasiatischen Baustilen der Fall ist.

Als Hausrath war sie mit ihrem Gebälk nothwendig noch prinzipiell abgelöst vom Hause, nicht mit ihm in struktivem Zusammenhange, wenigstens der Idee nach; sie war desshalb auch ausschliesslich innerlich, entwickelte sich in hypostyler, nicht aber in peristyler Anordnung. Es sind nirgend Anzeichen vorhanden, dass die Säulen anders dienten als erstens in dem Inneren eines umschlossenen Hofraumes zum Tragen einer Schutzdecke oder zweitens als Zwischenträger zwischen einem Paar hervortretender Orthostaten (Anten). In beiden Fällen fungirt die Säule und charakterisirt sie sich sowohl für sich allein wie in Verbindung mit dem Getragenen anders als z. B. bei dem griechischen peripteren Tempel. Wir werden auf diesen Unterschied, der mit der Verschiedenheit zwischen der dorischen und ionischen Ordnung zusammenhängt, an seiner Stelle zurückkommen.

In ihrer Eigenschaft als Zwischenform zwischen dem Möbel und der monumentalen Säule dürfen wir sie füglich im Zusammenhange mit dem Hausrathe der Assyrier, den wir genauer kennen, betrachten. In dieser Verbindung wird sie uns in ihrem Wesen und in ihren Theilen verständlicher werden, wird sie zugleich die Veranlassung zu einigen nicht unwichtigen allgemein stiltheoretischen Bemerkungen Anlass geben.

Die Tische, Throne, Stühle, Schemel, Baldachine und sonstigen Geräthe sind Gezimmer (pegmata), die aus denselben Elementen bestehen, welche bei dem grösseren Pegma des Gebälkes, das die Decke eines Raumes zu tragen hat, mit seiner Säulenunterstützung in Anwendung kommen. Die beiden Funktionen des Stützens und des Tragens sind bei beiden auf die einfachste Weise durch vertikale Ständer und horizontale Pfosten oder Balken vertreten. Die Deckengerüste sind gleichsam Möbel, die in dem Hofe aufgerichtet sind, der in jedem Corps de bâtiment einer assyrischen Palastanlage den Mittelpunkt der Beziehungen aller anderen Theile des ersteren bildet. Oft ist dieses Pegma wirkliches Möbel, oder nahezu solches, und hat nur ein leichtes aus gewebten Stoffen bestehendes Zeltdach zu tragen, wie wir diess aus bestimmten Nachrichten im alten Testament und sogar, wenn man der Auslegung Rawlinsons trauen darf, aus Keilinschriften wissen. Aber auch die feste, aus gefügten Tafeln und untergelegten Balken bestehende, Decke behält mit ihrer Säulenordnung etwas Selbstständiges, steht als freitragendes Pegma innerhalb der Halle, ohne mit dem Mauerwerke, das diese umgibt, im Min-

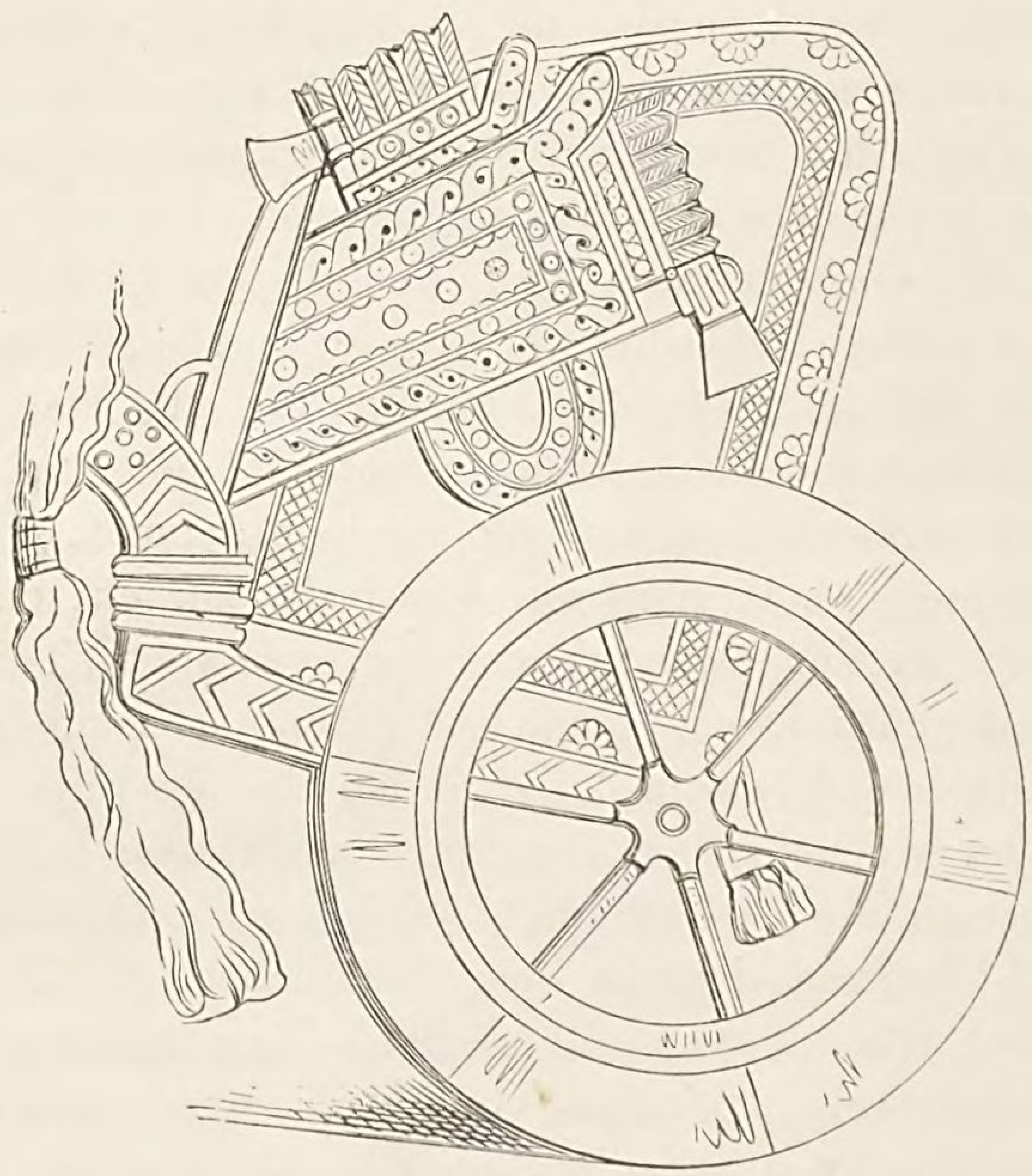
desten verbunden zu sein, ohne dass letzteres, der Stilidee nach, eine Unterstützung für die von ihm ganz unabhängige Decke bilde.

Da der Möbelluxus sicher älter als der architektonische Aufwand der Deckengezimmer ist, erkenne ich überhaupt in dem Hausgeräthe oder vielmehr dem gezimmerten Möbel den Typus des letzteren. Diese Hypothese, oder vielmehr diese Thatsache, ist zuerst in Beziehung auf den Ausdruck und die Form des allgemeinen struktiven Gedankens, der dem antiken Deckensysteme inneliegt, und zugleich in Beziehung auf den architektonischen Ausdruck der nach antiker Auffassung der Mauer zukommt, die von dem ersteren sich unabhängig hält, äusserst folgewichtig, — aber ich verfolge sie hier nach dieser Richtung hin nicht weiter, weil diess mehr in den Abschnitt der Tektonik gehört. Sie führt uns aber auch dahin, in den dekorativen Details und den Verhältnissen der assyrischen Möbel die Vorbilder und Ausgänge derjenigen Kunstformen und Verhältnisse zu suchen, welche die Assyrier auf ihre Säulenordnungen übertrugen, die noch nicht in den Steinstil übersetzt waren, sondern in stofflicher Beziehung mit jenen Möbeln auf gleicher Stufe standen; sie führt uns auch in Beziehung auf die Säulenordnungen wieder auf dasselbe merkwürdige Tubularkonstruktionsprinzip zurück, das uns bereits mehrfach schon bei der Konstruktion der gewaltigen Terrassenanlagen vermittels der pfeifenähnlichen Gänge und gewölbten Tunnels so auffallend entgegentrat und das gleichsam der struktive Grundgedanke der assyrisch-chaldäischen oder vielmehr der gesammten asiatischen Baukunst ist.

Der Hausrath, den wir durch Abbildungen und zum Theil durch wirkliche Funde kennen, besteht aus eigentlichen Möbeln, wie Stühle, Throne, Schemel, Tische, Kandelaber, Baldachine, Altäre, Stelen, Wagen, Lagerbetten und so weiter, dann aus Gefässen und sonstigen Hausgeräthen, wozu auch die Dreifüsse, Weihbecken und Brunnen zu rechnen sind, endlich aus Schmucksachen, Waffen und andern Gegenständen, die mit der Bekleidung, der leiblichen Pflege und dem Schutze des Leibes zusammenhängen.

Alle sind in technischer und formeller Beziehung höchst interessant; sie haben etwas Ursprüngliches und wo uns an ihnen längst bekannte Formen entgegentreten, dort erscheinen diese uns als die unzweifelhaft dem Stile nach älteren Typen und Ausdrücke des Gedankens. In Manchem sind sie von andern uns bekannten antiken Geräthen prinzipiell verschieden, aber auch in diesen Unterschieden bewährt es sich, dass sie das Ursprünglichere, letztere das Abgeleitete sind. So z. B. tragen alle der Tektonik zuzurechnenden Geräthe, ich meine Gegenstände wie Stühle,

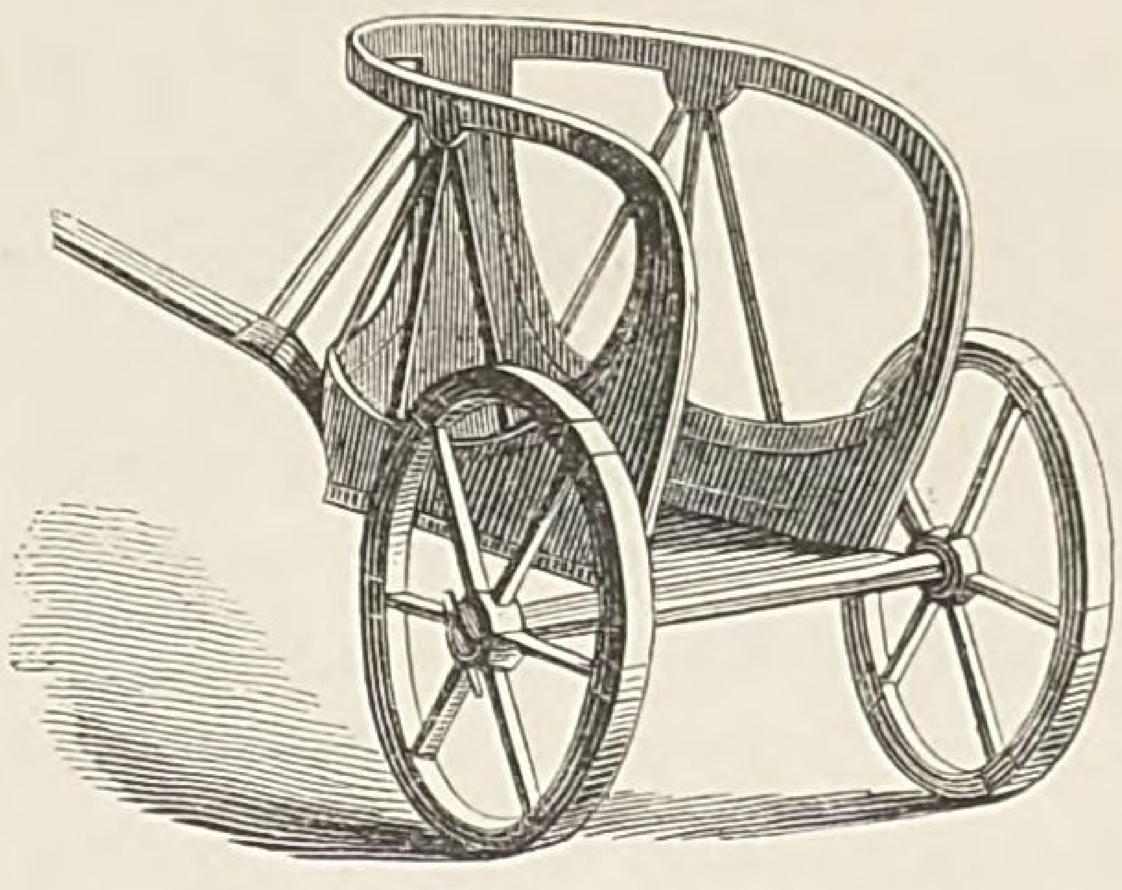
Tische, Wagen, Kandelaber etc., den entschiedensten Charakter eines mit Blech beschlagenen und in empaistischer Manier gehaltenen und dekorirten Gezimmers aus Holz; diesen Typus tragen selbst diejenigen Gegenstände, die aus Metallguss bestehen, welcher letztere in einer merkwürdig primitiven Weise, gleichsam noch als Nachahmung des Metallbeschläges, an ihnen hervortritt. Vergleicht man damit die in den Gräbern Aegyptens abgebildeten Gegenstände derselben Bestimmung und die zahlreichen Exemplare davon aus Holz und Metall, die in den Museen



Assyrischer Streitwagen.

gezeigt werden, so sind sie sämmtlich entweder reine unbekleidete Tischlerarbeit oder Metallgussarbeit, und zwar nicht bloss thatsächlich, sondern auch in formellem stilistischem Sinne. Diese geschweiften und zierlichen Stühle, Faltsitze, Schemel, Bettgestelle und sonstigen Geräthe Aegyptens entsprechen dem raffinirten Tischlerwerke, das mit verständigstem Eingehen in die Eigenschaften des Holzes vollendet wurde; das Holz tritt hier als die selbstständige Substanz des Systems, dessen Festigkeit von keinem andern Stoffe und keiner der Tischlerei fremden Technik abhängig ist, hervor. So auch sind die Streitwagen Aegyptens zierliche Cabriolets

aus feinstem Stabmetalle. Das Erz und das Eisen haben hier bereits einen ganz neuen Stil hervorgebracht, während in Mesopotamien, wenigstens in formeller Beziehung, noch der ursprünglichere Stil der Empaistik herrschend ist und die aus jenen Stoffen ganz oder zum Theil bestehenden Gegenstände der getriebenen Arbeit und dem Beschläge angehören. Die Streitwagen der Assyrier sind desshalb dem Anscheine nach schwerfällige Karren, sie werden aber von flüchtigen Rossen rasch und sicher fortbewegt und von einzelnen Männern mit Leichtigkeit getragen, — es ist offenbar, dass sie hohl sind und dass ihre geradlinigten quadratischen und vollen Formen dem Prinzipe der Tubularkonstruktion entsprechen. Sie sind in dieser Beziehung zu den ägyptischen in so entschiedener Weise der Gegensatz, dass man glaubt, mehrere Uebergangsstile zwischen beiden annehmen zu müssen.


Aegyptischer Streitwagen.

Die eingelegte Arbeit in Holz, der Gebrauch des Elfenbeins, Metalls, Bernsteins, seltener Holzarten, des Schildpatts, der Perlmutter und anderer kostbarer Stoffe war übrigens den Assyriern nicht weniger geläufig als den Aegyptern, Phönikiern, Juden, Griechen,[1] Hetruskern und allen kunstfertigen Völkern des Alterthums und wahrscheinlich zeigten sie auch hierin durch den Stil dieser Arbeiten ihre Priorität der Ursprünglichkeit. Die frühere Benützung des Elfenbeins zu diesen Zwecken in den Gegenden des Euphrat scheint schon dadurch erwiesen, dass dieser kostbare Stoff hauptsächlich aus Indien durch den Zwischenhandel Assyriens bezogen ward.

Hiernach mag es immerhin noch bezweifelt werden können, dass die Technik des Bekleidens der Gezimmer durch Metall das sei, wofür ich sie oben ausgab, nämlich älter und ursprünglicher als die eigentliche auf das Prinzip der Stabkonstruktion gestützte Tischlerei und die damit zusammenhängende eingelegte Arbeit. Vielleicht sind sie Zwillinge und verwachsen sie in Eins in dem jedenfalls sekundären Metallgusse mit eingelegter Arbeit. Eben so fragt es sich, ob die eingelegte Arbeit, das

[1] Schon in den frühesten Zeiten waren die Griechen mit der eingelegten Holzarbeit vertraut. Beispiele, das Bett des Odysseus (Od. XXIII. 200), der Sessel der Penelope von dem τέκτων Ikmalion (Od. XIX. 56), die Lade des Kypselos (Paus. V. 17. Dio Chrysost. XI. pag. 325 ed. Reiske).

Intarso, das schon der Wilde an seinen Waffen und Geräthen ausübt, das man beinahe bis zu der Sitte des Tättowirens hinauf zu verfolgen geneigt wäre, als eine dauerhaftere Art des Malens oder ob nicht vielmehr das gemalte Ornament als billiges leicht ausführbares Surrogat für das ältere, oder doch wenigstens früher zur Kunst ausgebildete, Intarso gelten müsse, woran sich dann noch die wichtige Frage über das Verhalten des Reliefs zu beiden genannten Methoden der Flächendekoration knüpft, — alles für die Stiltheorie sehr wichtige Zweifel, denen wir überall begegnen, wo wir auf Spuren früher Kunstbethätigung treffen.

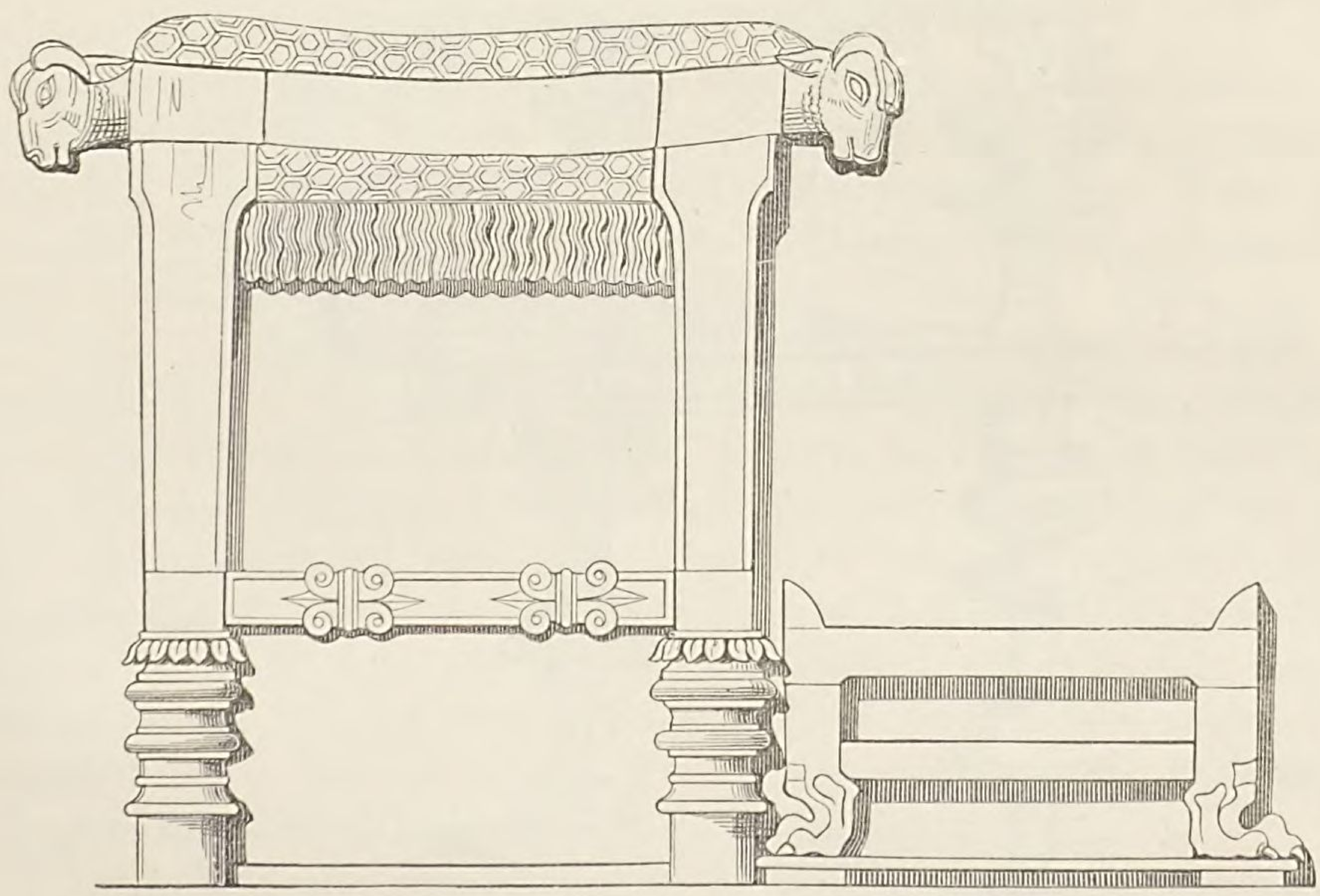
Möge ihre Lösung ausfallen wie sie wolle, so bleibt gewiss, dass für die Baukunst das zuerst genannte Verfahren des Bekleidens der Gezimmer durch Metall dasjenige sei, das wegen seiner frühen Anwendung in jener Kunst und der wichtigen Folgen, die daraus für sie erwuchsen, unsere Berücksichtigung zuerst oder am meisten in Anspruch nehmen müsse. In der That ging aus ihm der Kanon, das Organon der klassischen Baukunst, hervor.

Die dekorativen Details an den Möbeln der Assyrier, die in dieser Beziehung das Gepräge grosser Ursprünglichkeit tragen, sind dreifacher Entstehung. Sie haben erstens einen rein technischen Ursprung, d. h. sie gehen aus den Prozessen hervor, die bei ihrer Verfertigung angewandt wurden. Zweitens sind sie utilitarischer Entstehung, beziehen sie sich auf die Nutzung des Ganzen, oder auf die Dienste, die jeder Theil leistet, indem er mit anderen Theilen desselben Systems, die anders fungiren, zusammenwirkt. Drittens endlich sind einige von ihnen tendenziöser und symbolischer Bedeutung.

Diese letzteren tendenziös symbolischen Formen treten fast niemals rein als solche und für sich allein auf, sondern haben beinahe immer gleichzeitig einen technischen oder einen utilitarischen Nebensinn, der oft sogar zu der Hauptidee sich erhebt. Es ist gerade der assyrische Stil für die Theorie der Kunstformen so äusserst wichtig und interessant, weil die Symbole hier noch durchaus ihren tendenziösen Sinn behielten, dabei aber zugleich mit grossem Geschicke und bewusstem Thun von den assyrischen Meistern struktiv-symbolisch oder in utilitarischer Bedeutung benützt wurden.

Was nun die zuerst erwähnten technischen Elemente der Form betrifft, so sind sie bei den genannten Gegenständen, wie bereits angeführt wurde, wohl beinahe ausschliesslich aus derjenigen Kunst in Metall zu arbeiten, die ich Empaistik nannte und bereits hinreichend bezeichnet habe, abgeleitet: Zuerst volle unelastische vollständig rigide Hauptformen. —

Die Ständer und Tragstücke sind entweder von quadratischem Durchschnitte und gleichförmig parallelepipedisch oder sie sind im Durchschnitte kreisförmig und gerieft, geschuppt, auch wohl auf sonstige Weise korrugirt, oder endlich sind sie in derjenigen Weise eigenthümlich geformt, auf die man verfällt, wenn mit Hülfe der Drehbank oder ähnlicher mechanischer Vorrichtungen Metallbleche auf hölzerne Matrizen gepresst werden, ein Prozess, der in der Klempnerei und der Quincailleriefabrikation noch gegenwärtig häufige Anwendung findet, weil man durch ihn leicht billige

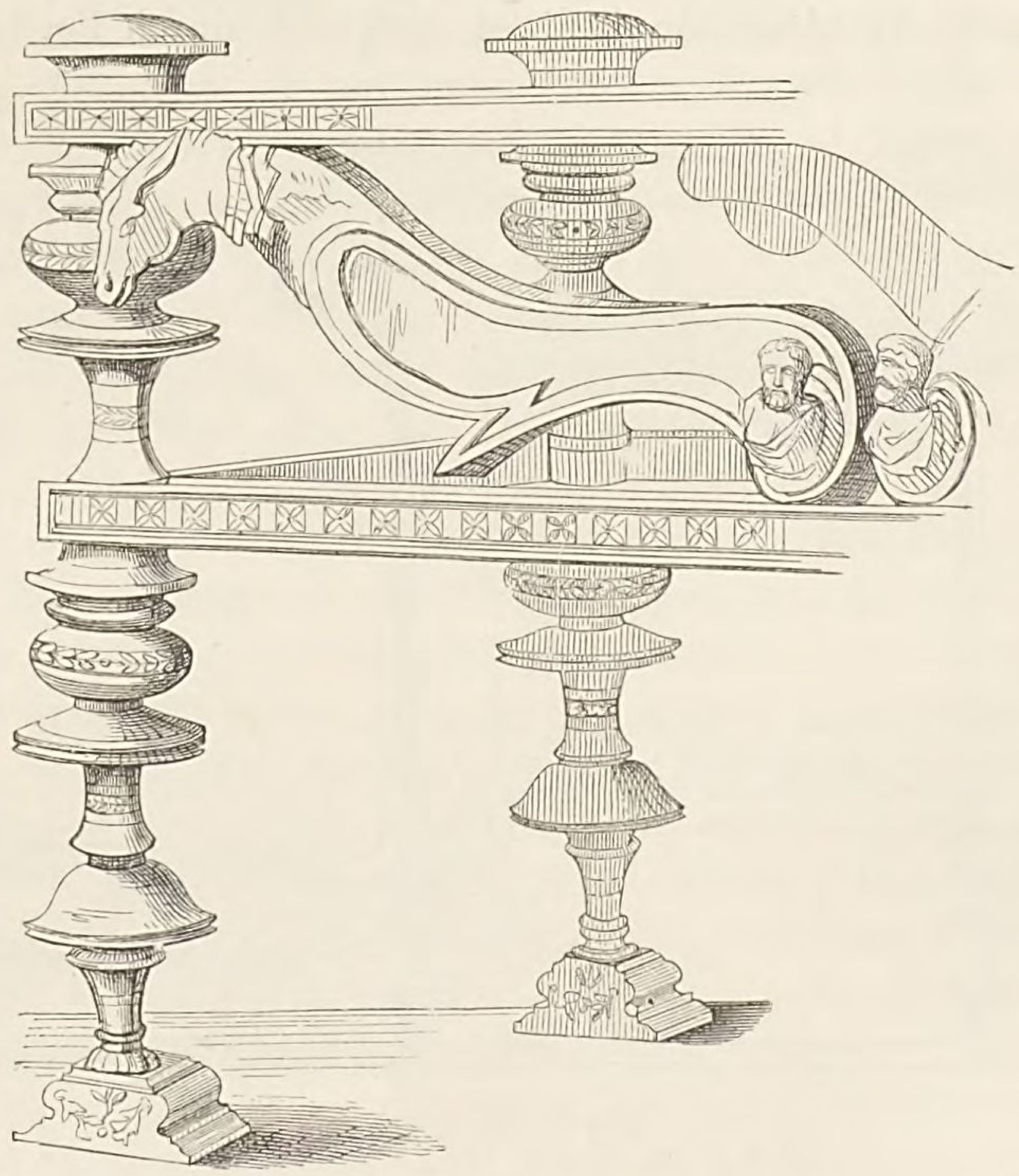


Assyrischer Sessel.

und zugleich prunkende Waare herstellt, dessen eigenthümlicher Stil aber bei uns nicht im mindesten mehr erkannt und berücksichtigt wird. Nur die Hindu [1] und andre gewerbtreibende Asiaten haben ihn traditionell beibehalten und leisten darin noch jetzt Vortreffliches. Die zuletzt erwähnte Resultante der Inkrustationsmethode zeigt sich naturgemäss nur an den steigenden, vertikal stehenden, stützenden Theilen des Pegma,

[1] In der indischen Abtheilung der Londoner Weltindustrieausstellung befanden sich vortreffliche Arbeiten der im Texte bezeichneten Art, worunter eine Bettstelle aus getriebenem und emaillirtem Silber sich auszeichnete. Sie war in der That eine vollständige Illustration des Gesammtinhaltes dieses Paragraphen über hohle Metallarbeit.

besonders an deren Fussenden, wie an dem umstehenden, der älteren Periode des assyrischen Staates angehörigen, Beispiele. Mit Verschwendung ward sie von den Persern benützt, wie die Throne und die hohen Solien, worauf diese errichtet sind oder worauf der grosse König das Opfer darbringt, deren Darstellungen in Persepolis und an den Königsgräbern erhalten sind, ausweisen. Dagegen scheint die mittlere Zeit



Hetruskisches Geräth.

zwischen der persischen Herrschaft und der Frühperiode der assyrischen Macht dieses Motiv weniger kultivirt zu haben.

Die Hetrusker, die geschicktesten Metalltechniker des Westens der antiken Welt, bilden es weiter, aber neues Leben und feinste Organisation gewinnt es in Hellas. Es tritt an Handaltären und Kandelabern älteren Stils, Lagerbetten, Stühlen, Dreifüssen und sonstigen tektonischen Produkten beider Völker in zierlichster Anmuth auf.

Ein zweites spezifisch technisches Motiv sind die, an den assyrischen Möbeln und Geräthen verschwenderisch angewandten, Nähte.

Metallbleche lassen sich zu tubularen und hohlen Formen nicht anders als mit Hülfe des genannten Verbindungsmittels solid zusammenfügen.

Die Nähte werden gebildet durch Fälzungen und Niethungen, wozu noch später der Prozess des Löthens tritt. Die älteste Metalltechnik kannte letzteren nicht, obschon die Prätension der Griechen, welche die Ehre der Erfindung dieses technischen Prozesses ihrem Landsmanne Glaukos von Chios geben, wie in den meisten ähnlichen Fällen, absurd ist, da er schon unendlich früher von Asiaten und Aegyptern gekannt und vielfach angewandt worden ist. [1]

Die Fälzung, d. h. das Uebereinanderbiegen der Metallflächen an ihren Rändern, dient zugleich zu der Verstärkung und Steifung des hohlen Systems; man erreicht dadurch jene Durchschnittsflächen in Form des Buchstaben T, deren Vortheil die neueste Theorie erkannte und hervorhob. (Siehe die Figur auf Seite 343 oben.)

Die Niethung ist eine Ligatur, die in isolirter Anwendung und in Verbindung mit der Fälzung bei metallenen Strukturen ein besonders ergiebiges dekoratives Moment bildet. Die Fläche wird durch geschickte Reihung und eurhythmischen Wechsel der zierlich geformten und in andersfarbigem Metall glänzenden Nagelköpfe belebt. Dergleichen Niethungen und Fälzungen leuchten als materielles Motiv durch die Ornamentik des gesammten Möbel- und Geräthewesens der Assyrier, soweit wir es kennen, deutlich hervor; viele noch erhaltene Stücke assyrischer Metallarbeiten geben deutliches Zeugniss von der ornamentalen Benützung dieser technischen Hülfsmittel.

Ausserdem ist noch drittens die Schäftung als ein der Empaistik eigenthümliches technisches Motiv der künstlerischen Ausstattung hervorzuheben. Die Schäftung tritt ein, wo Stäbe ihrer Länge nach aneinander befestigt werden, damit sie gemeinschaftlich einen einzigen verlängerten Stab bilden. Im Allgemeinen bedarf es dazu eines Mittelgliedes, das in Form eines Ringes oder einer Agraffe beide Enden der Stäbe, die geschäftet werden sollen, umschliesst, verbindet und festhält.

Noch immer ist die Schäftung in der Tubularkonstruktion, z. B.

[1] Herod. 1, 25. *Γλαύκου τοῦ Χίου ποίημα, ὅς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρου κόλλησιν ἐξεῦρε.* Es ist hier nur von dem Löthen des Eisens die Rede. Man ersieht aber aus dieser und ähnlichen Stellen der Alten, welche hohe Bedeutung sie den einzelnen technischen Prozessen der Künste beimassen und wie sie deren Einfluss auf die Kunstgestaltung richtig beurtheilten.

in der modernen Klempnerei, eine häufig angewandte technische Procedur, die aber leider eben so wenig wie andere in ihrer stilistisch-formellen Bedeutung verstanden wird.

Diess war der Fall bei den frühen Völkern Asiens und ist es zum Theil noch jetzt bei ihren weniger kultivirten Nachkommen. Die assyrischen Geräthe beweisen uns, dass gerade die wichtigsten ornamentalen Motive der Tektonik, und der Baukunst selbst, die wir noch jetzt gedankenlos oft an verkehrter Stelle anwenden, aus jenen ringförmigen Schäftungen tubulärer Stäbe hervorgingen. Sie bilden Absätze, den Knoten der Pflanzenschäfte, z. B. des Schilfrohrs, nicht unähnlich, wurden auch nach dieser Analogie von den assyrischen Tektonen oder wahrscheinlich schon viel früher von ihren Vorgängern in den Künsten der Vorzeit aufgefasst und ästhetisch verwerthet. Doch ist diess nicht die einzige Art, wie man sie struktursymbolisch zu behandeln verstand, oft erhielten sie die Form und die Ornamentation von Bändern, Spangen, Schienen und Hefteln, wie diese vornehmlich als Gegenstand des leiblichen Schmuckes vorkommen. [1]

Mit richtigem Takte werden sie von Assyriern und überhaupt von den Tektonen des Alterthums als ornamentale Motive nur bei solchen Strukturtheilen gebraucht, die in dem Sinne der rückwirkenden und der absoluten Festigkeit fungiren, als z. B. bei Säulen und Ständern, dann auch bei Spannriegeln und Spreizen, aber niemals bei Theilen, die nach ihrer Länge eine Last zu tragen haben und mithin durch ihre relative Festigkeit thätig sind, als z. B. bei Rahmenstücken der Stühle und Tische, oder bei den Epistylien (Gebälken) der Säulen.

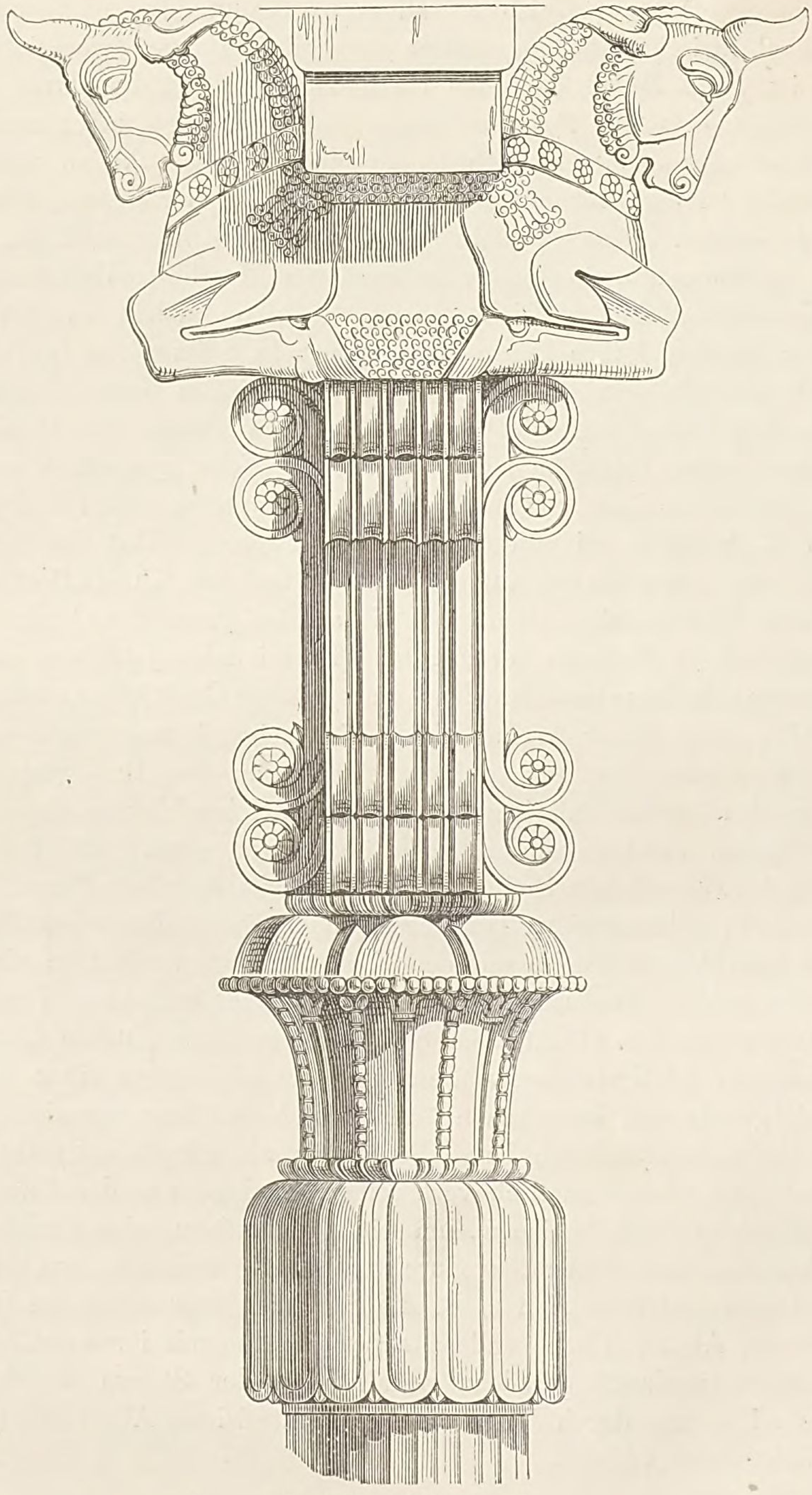
Ich verlasse momentan diese struktiven Motive der Kunstgestaltung, um auf sie zurückzukommen; es bedarf vorher einiger kurzen Bemerkungen zunächst über die zwecklichen, sodann über die tendenziösen Motive, die mit jenen zu sehr interessanten Verbindungen vereinigt an den assyrischen Geräthen vorkommen.

Ein Möbel ist ein Pegma, das in sich Konsistenz hat und zu seinem statischen Zusammenhalten des Stützpunktes der Erde nicht bedarf. Hierin unterscheidet es sich von dem Monumente oder der architektonischen Konstruktion, die unverrückbar ist, weil die Basis oder der Boden, worauf sie steht, gleichsam mit zu ihrem Systeme gehört. Das

[1] Bei den Griechen erhielten sie daher nach den Motiven ihrer Ausschmückung auch verschiedene Namen, z. B. δέσμοι (Il. XVIII. 379), περόναι (Pausan. X. 16), κέντρα etc.

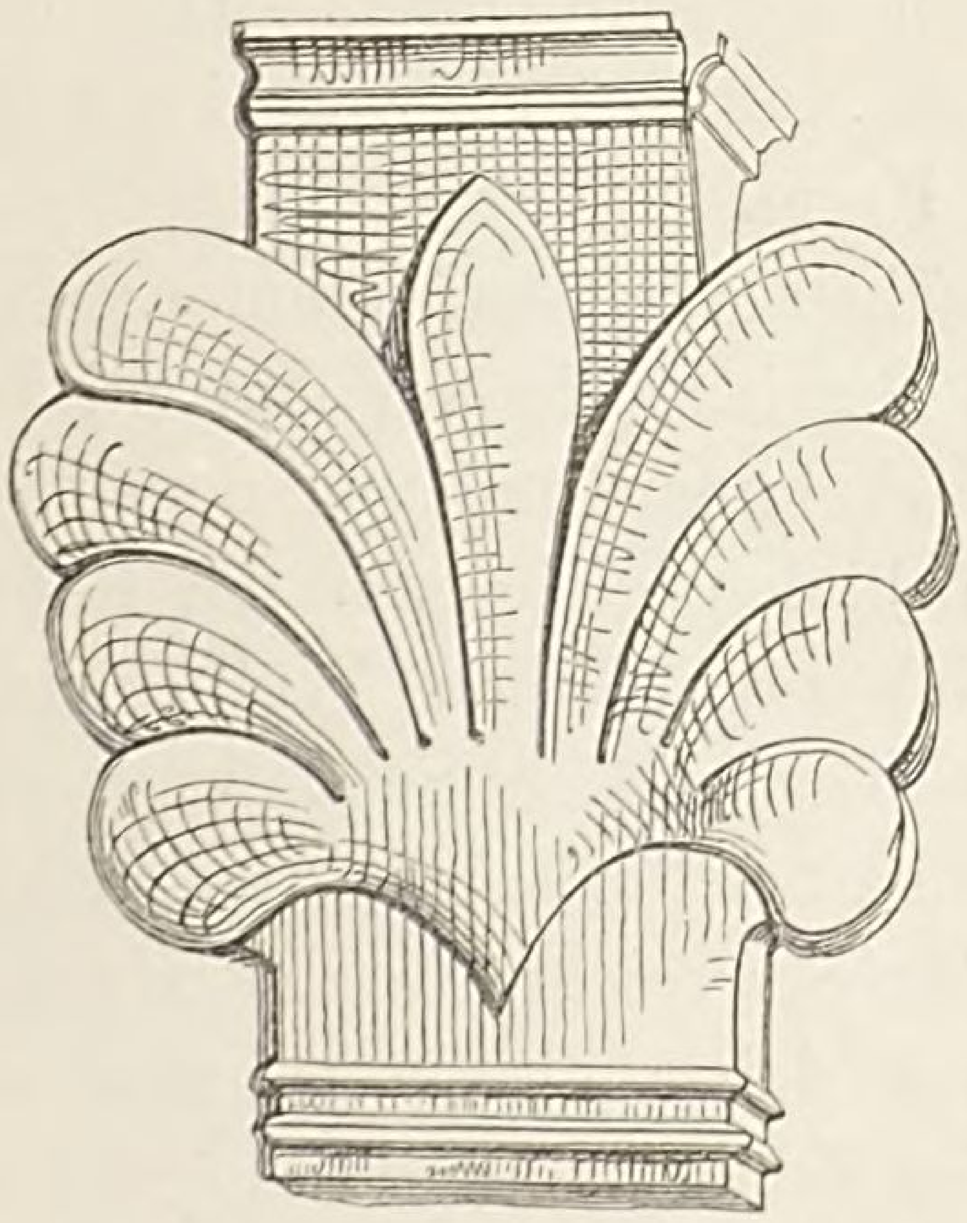
Möbel dagegen ist verrückbar. Diess begründet den wichtigsten Stilunterschied zwischen beiden, soweit der Stil von dem Zwecklichen abhängig ist. Das Möbel soll seine Unabhängigkeit von dem Orte, wo es gerade steht, in seiner Form zu erkennen geben, muss daher zwar eine hinreichend ausgedehnte statische, aber eine möglichst kleine materielle Grundfläche haben, oder mit anderen Worten die Berührungsstellen mit der Erde müssen möglichst klein sein, aber den Schwerpunkt des fungirenden Systemes am günstigsten unterstützen. In dieser Beziehung sind die assyrischen Möbel trefflich stilisirt, denn sie stehen auf breitester statischer Basis und ihre Füsse laufen meist in Spitzen aus (s. S. 255), wodurch sie mit dem Boden in möglichst geringen Kontakt gerathen. Der in dem Möbel liegende Gedanke des Bewegbaren drückt sich an jenen assyrischen Geräthen noch auf andere Weise symbolisch aus, die jedoch mit tendenziöser Symbolik zusammenhängt, so dass ich sie lieber erst in Verbindung mit dieser letzteren erwähne. Dasselbe gilt von anderen sehr interessanten, auf die struktive und funktionelle Bestimmung der Theile hindeutenden, Symbolen, die an den genannten Gegenständen in merkwürdiger Naivetät hervortreten. Es sei daher jetzt von den tendenziös-symbolischen Bestandtheilen der assyrischen Gerätheformen die Rede.

Alles, was dieser Art an ihnen sich zeigt, kommt auch auf den Wanddekorationen vor und gehört offenbar zu der Ikonographie des assyrisch-chaldäischen Religionssystemes, auf welches hier einzugehen mir im geringsten nicht zukommt, auch überflüssig wäre. Es sind theils Symbole im eigentlichen Sinne des Worts, theils figürliche Darstellungen von Göttern, Schutzgenien, Herrschern und diesen dienenden Sklaven, die auf verschiedene Weise mit den Kompositionen verflochten sind und mehr oder weniger in der Struktur der Gegenstände aufgehen. Vorzüglich ist letzteres von den eigentlichen Symbolen zu sagen, unter denen die folgenden am häufigsten vorkommen und die wichtigsten sind: Erstens der heilige Baum, jenes schon öfters erwähnte Pflanzengewirr, dessen Bestandtheile bereits durch lange Benützung als religiöses Symbol konventionell und ornamentistisch vorbereitete Analoga aus der Natur sind und als solche vielfach dienen, um einen struktiven oder funktionellen Gedanken zu verbildlichen, wodurch sie einen zwiefach symbolischen Sinn erhalten. Oefters sind z. B. die Spreitzen und selbst die Ständer der Throne, Altäre, Tische und sonstigen Geräthe mit ihren Schäftungen oder Hülsen (περόναις) geradezu gestaltet wie der Stamm des heiligen Baumes mit seinen durch Blattvoluten charakterisirten Absätzen. (Vergl. Holzschnitt Seite 74.)

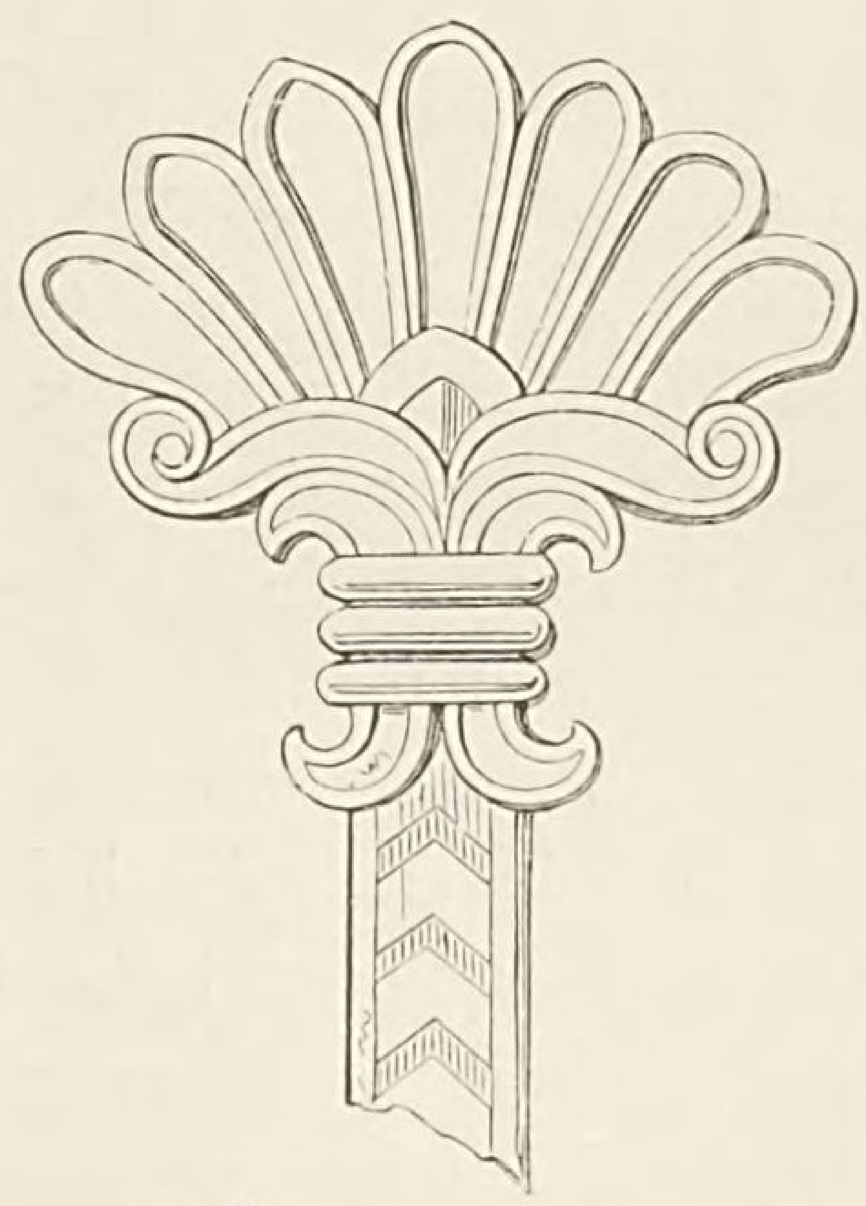


Persisches Säulenkapitäl.

Dieser Ursprung eines sehr verbreiteten tektonischen Zierraths zeigt sich zur Evidenz an den ältesten Geräthen, wie an dem auf Seite 353 dargestellten Sessel. Er spricht hier noch in doppelter Beziehung als Symbol, indem er die Hülse des geschäfteten Stabs gleichsam organisch belebt und zugleich den Stuhl zu einem geheiligten Geräthe stempelt. — Der Gedanke schwächt sich ab und geht unter in der späteren Ueberhäufung der Blattvoluten. (Vergl. Holzschnitt Seite 255.) Bei den Persern endlich ist die Erinnerung an den Ursprung dieses Ornaments total verschwunden, wird die Volutenreihe in gänzlich verstümmelter Weise und an verkehrter Stelle überall gedankenlos angebracht. So entstanden



Hülse mit dem Palmettenschmuck.



Volute mit Palmette als Bekrönung eines aufrechtstehenden Konstr.-Theiles.

z. B. die vierfachen Doppelvoluten, welche aufrecht stehend die Gabel der persischen Säule seltsamlich mit dem eigentlichen Kapitäle verknüpfen. (S. nebenstehenden Holzschnitt.)

Ganz auf gleiche Weise dient derselbe Volutenabsatz, verbunden mit einer aus ihm hervorwachsenden Palmette, als oberste Bekrönung eines aufrechtstehenden Konstruktionstheiles, wie an der zweiten Figur auf dieser Seite.

Der durch ihn verstärkte und versinnlichte struktive Gedanke ist derselbe, mit dem bestimmenden Zusatze, dass ein aufrechter Organismus nach Oben abgeschlossen sei. Ich gab bereits zu Seite 221 die Zeichnung einer solchen im British Museum befindlichen Bekrönung aus geschlagenem Metalle, die sich materiell und formell als Schlusshülse einer geschäfteten Hohlstange bekundet.

Das ionische Volutenkapitäl, welches auf allgemein bekannten Darstellungen assyrischer Bauwerke vorkommt und in vollkommenster Durchbildung sich an einem Elfenbeinbruchstücke unter den assyrischen Reliquien des britischen Museums zeigt, hat meiner Ueberzeugung nach seinen Ursprung aus diesem assyrischen Volutenkelche des heiligen Baumes. Aber diese Genesis der ionischen Kapitälform hat nur Werth und Bedeutung, wenn man sie mit wichtigeren und allgemeineren Analogieen zwischen der altasiatischen Hohlkörperstruktur nebst ihr angehörigem Ornatus und der hellenischen Steinstruktur mit ihrer Ausstattung in Verbindung setzt, was später geschehen soll.

Der bekannte assyrische Pinienzapfen fungirt ähnlich, aber öfter als Symbol für den Abschluss eines Aufrechten nach Unten. Die meisten Tische, Stühle und sonstigen Möbel stehen auf Füssen von dieser gleichfalls zu dem heiligen Baume gehörigen Form.

Andere Symbole sind der animalischen Welt entnommen; es sind dieselben Wunderthiere und kompositen Bestien, die auf den Stickereien und den Wanddekorationen so häufig vorkommen und von denen bereits oben des Weiteren die Rede war. Sie bilden gleichsam die Repräsentanten des zweiten Schöpfungstages der organischen Welt, wie jene mystischen Pflanzengewirre den ersten Tag dieser Schöpfung treffend bezeichnen. Sie sind die halb pflanzenhaft tellurischen Ausdrücke dienender Kraft; das organische Lebensprinzip erreichte in ihnen die Stufe der unfreien Willensäusserung. Sie sind daher als künstlerische Ausdrücke und Gleichnisse gewisser dienender Funktionen, die einem Geräthe oder Theile desselben beigelegt werden, vortrefflich zu gebrauchen.

Die ornamentale Form, die sie schon als religiöse und kosmogonische Symbole erhielten, richtete sie zu diesem Gebrauche vor. Es mag dahin gestellt bleiben, ob nicht ihr Charakter als Symbole tendenziöser Art, nämlich als bedeutungsvolle Zeichen für Ideen, die mit dem nächsten Zwecke und der Konstruktion der Geräthe nichts zu schaffen haben, sondern sich auf ausser diesen Liegendes beziehen, zuerst ihre Einführung in den Formenkreis der technischen Künste vermittelt hatte; jedenfalls führte dann der natürliche Kunstsinn unwillkürlich auf ihre richtige Verwerthung in dem andern früher bezeichneten Sinne.

Die assyrischen Kunstgeräthe sind desshalb eben so überaus interessant, weil wir den Doppelsinn dieser Symbole noch an ihnen herauslesen. Die freie Kunst hat sich an ihnen noch nicht aus dem Ornamente abgelöst, letzteres behält dafür höhere Bedeutung als die des einfachen Zierraths.

Die hellenische Kunst dagegen spaltet diesen Doppelsinn und weiset jeder Hälfte die ihr gebührende Stelle an. Sie fasst die ornamentalen Symbole vorzugsweise in struktiv-funktionellem Sinne, mit möglichst gemilderter und leisester Anspielung auf tendenziöse Bedeutung, die ihnen noch bleibt; der höheren Kunst weist sie ihre neutralen Felder an, wo sie, von der Struktur und dem nächsten materiellen Dienste des Systemes unabhängig, sich frei entfaltet.

Der kräftige aber unfreie und niedere Willensausdruck, den jene assyrischen Fabelbestien zeigen, macht, wie gesagt, sie besonders dazu geeignet, gewissen zwecklichen Ideen, die ein Künstler seinem Werke beilegt, zum Ausdrucke zu dienen. Das todte Geräth wird durch die Anwendung dieser Thierformen zu einer Art von Person erhoben und individualisirt. Wie das Pflanzenornament die Struktur zu einem Organismus umschafft, so erhebt das animalische Ornament den todten Hausrath gleichsam zu einem freiwillig oder unwillig dienenden Hausthiere! Das Möbel wird dadurch, dass ich ihm Füsse in Gestalt von Löwentatzen oder Rehläufen gebe, als ein Gegenstand bezeichnet, der nach meinem Willen sich fortbewegt oder doch bewegbar ist. Den Grad der Bewegbarkeit, den ich ihm beilegen will, symbolisch zu nüanciren, habe ich in meiner Hand! Die Fähigkeit des Stützens und das Aufrechte eines Ständers erhält einen lebendigen Ausdruck dadurch, dass ich ihm diejenigen Formen leihe, die in der animalischen Welt Aehnliches verrichten. — Das Bein stützt, der Kopf hält sich oben, somit brauche ich nur diese beiden Symbole, um das, worauf es ankommt, treffend und kurz zu bezeichnen. So auch dient der Rücken mancher Hausthiere zum Tragen; es liegt daher nahe, den tragenden Gliedern, nämlich den horizontalen Balken über den vertikalen Ständern, zum Beispiel eines Sessels, die entfernte Aehnlichkeit eines Thierrückens zu geben.

Dass man hierbei gewisse Schranken des guten Geschmacks zu beobachten habe, leicht zu weit gehen könne, beweisen die naturalistisch aufgefassten und doch steifen thiergeformten Sessel und Lagerbetten der Aegypter. Auch die Assyrier waren in dieser Beziehung weit entfernt von griechischer Geschmackshöhe, durch barockes unorganisches Verbinden heterogener Bestandtheile animalischer Formen, was die nüchternen Aegypter vermieden, sündigten sie gegen die formellen Schönheitsregeln; ihre Formen und Gebilde sind schwerfällig, mehr schreckhaft als schön, und zeugen von geringem Fortschritte in der höheren Kunst; dennoch konnte griechische Kunstblüthe wohl aus ähnlichem phantastischen Ge-

wächse, nicht aus dem rationalistisch vertrockneten Stamme ägyptischer Kunst hervorgehn.

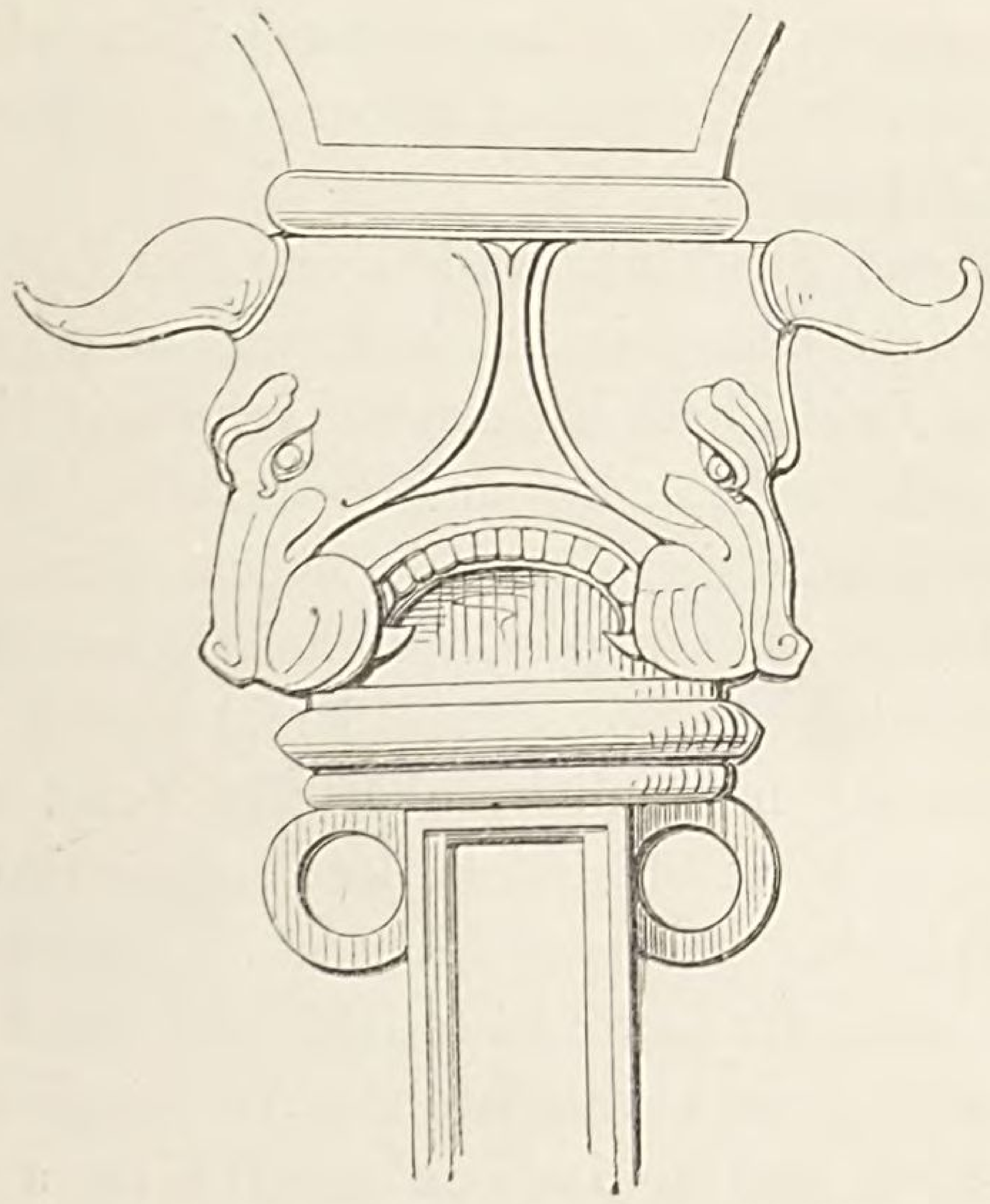
Der gute Geschmack, sowie der gesunde Sinn will vor allem, dass man von dem Analogon oder Vorbilde nur diejenigen Eigenschaften und Merkmale heraushebe, die den Gedanken, der vorliegt, verbildlichen, alles Indifferente sowie vornehmlich alles Frappante, was dem Vorbilde eigen ist, aber nicht sprechen soll, dagegen weglasse, damit nicht zu viel gesagt und dadurch der Sinn, der ausgedrückt werden soll, verdunkelt werde. So z. B. würde ein Gefäss oder sonstiges Geräth, das auf Füssen stände, die die vollständig natürliche Gestalt von Thieren hätten, die noch dazu im Akte des Laufens oder Davonspringens gebildet wären, nicht mehr als Bewegbares, sondern als wirklich Laufendes symbolisirt sein, was im Allgemeinen nicht in der Absicht liegen kann, obschon Fälle vorkommen, wobei diese Absicht motivirt ist. Sie lag Peter Vischern im Sinne, indem er sein Sebaldusgrabmal, dessen Grundmotiv eine Leichenbahre ist, auf Schnecken stellte. Weit edler fasste denselben Gedanken der französische Bildhauer Jean Cousin, der nach älteren mittelalterlichen Vorbildern die Arca der h. Genovefa von Engeln tragen lässt.

Eine sehr originelle Anwendung der mystischen Thiersymbole in funktionellem Sinne zeigen die merkwürdigen Gabelkapitäler der persischen Säulenordnung, die aus zwei kräftig gebogenen Thiernacken bestehen, welche in einen einzigen Rücken zusammengewachsen sind, worauf die Epistylien sich aufsatteln. Dieses Motiv musste bei den Persern sehr beliebt sein, da es auch an den skulptirten Façaden der Königsgräber vorkommt, nämlich erst unten als Säulenkapitäl, dann auch oben an dem erhabenen Gerüst, dem Solium, [1] worauf der König opfert. Die Plattform dieses Gerüsts ist nämlich von Unterzügen getragen, die zu beiden Enden in das Vordertheil eines gehörnten Ungeheuers auslaufen.

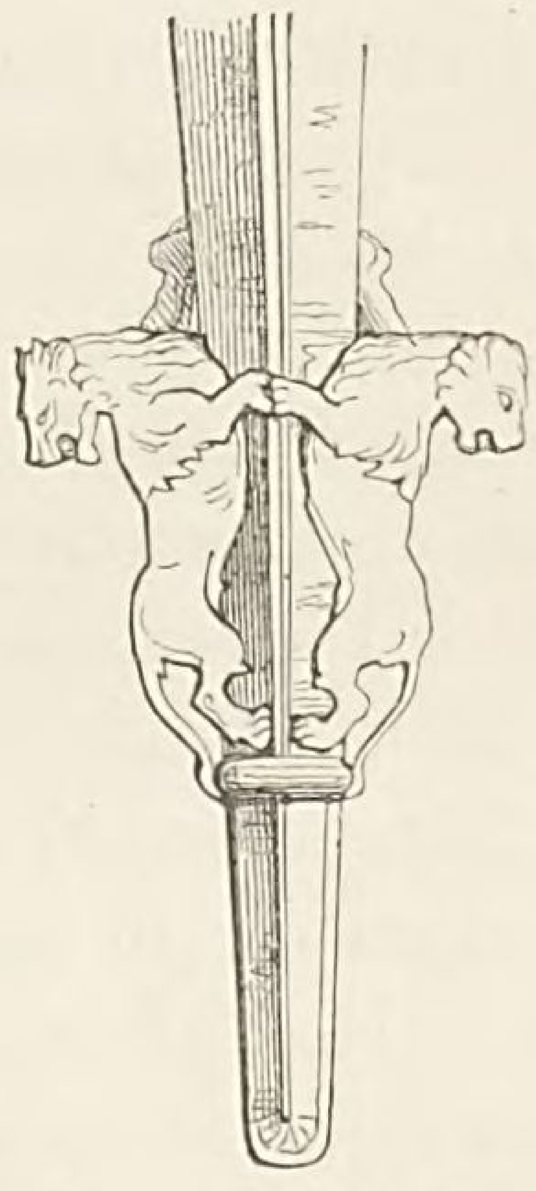
Von diesem Motive, welches die späteren Griechen nachahmten, findet sich nicht die geringste Andeutung auf den assyrischen Reliefs, noch unter den aufgefundenen Gegenständen. Vielleicht gaben sie aus richtigem Stilgefühle für die monumentalen Gebilde den vegetabilischen Symbolen den Vorzug, vielleicht hat der Zufall nicht gewollt, dass wir

[1] Fergusson sieht in diesem Opfergerüst, das man sich auf dem Berggipfel oberhalb Persepolis errichtet denken muss, die obere Etage oder die Attika eines Palastes, welche Idee ihn zu einer sehr hässlichen Restitution von Persepolis verleitete. Seine Ideen sind überhaupt mehr originell als wahr und schön.

ihre inneren Deckenträger, die als halbe Meubles wohl ganz passend in ähnlicher Weise gebildet sein mochten, kennen lernen sollten. Wir sehen aber an einigen Geräthen, an Waffen und Feldzeichen, ein ähnliches Motiv, nämlich das beistehende; ein monströser Doppelkopf mit einem einzigen Rachen, der Attache bildet und sich fest in den gehaltenen Theil einbeisst. Hier und in vielen andern Motiven äussert sich das animalische Element nicht in zwecklicher, sondern in struktiver Symbolik angewandt. Wie der Rachen so dienen auch die Klauen der Bestien,



Monströser Doppelkopf. (Chorsabad.)



Attache eines metallenen Beschläges einer Schwertscheide. (Nimrud.)

und diese Bestien selbst, nicht selten zu Ausdrücken der Zusammenfassungen ursprünglich getrennter Theile. (Siehe beistehende Figur.)

Es sind noch ausser den Pflanzenformen und den Thierformen als dritte Klasse bildlicher Symbole an Geräthen die menschlichen Figuren zu erwähnen. Auch sie kommen in zweifachem Sinne vor, zuerst in rein tendenziöser Bedeutung und ohne Beziehung zu der Struktur und dem nächsten materiellen Dienste des ganzen Gegenstandes oder von Theilen desselben. Als solche stehen sie öfters als krönender Schmuck auf den Schäften der Throne oder sonst an passender Stelle. Auch füllen sie in dieser Weise zuweilen reliefartig die Zwischenräume der struktiven Theile aus; aber in den bei weitem meisten Fällen, wo sich dergleichen Friese oder Füllungen zeigen, sind die Figuren, woraus sie bestehen, zugleich

statisch dienend. Sie sind Uebergangsfiguren zu den Karyatiden, sie stützen mit den Händen die Querpfosten, die Zwischenbalken und die Armlehnen. Sie erinnern lebhaft an jene Teppichhalter, von denen oben die Rede war, und mögen auch aus demselben Motive hervorgegangen sein. (Siehe Holzschnitt Seite 255.) Hierauf beschränkt sich aber bei den Assyriern die struktiv-symbolische Benützung menschlicher Formen in der Kunst; es lässt sich meines Wissens keine ächte Säulenstütze in menschlicher Gestalt, auch nichts derartiges wie die gefesselten Sklaven an den ägyptischen Möbeln, unter den assyrischen Sachen nachweisen. Auch die Kolosse an den Eingängen der Palasträume haben mit der griechischen Säulenfigur nichts gemein, sie stehen ausser Verbindung mit der Konstruktion, wenigstens der Idee nach.

Alles diess nun, Ornament und Struktur, sowie das reine Bildwerk, wo es hervortritt, entspricht in dem Stile, der sich daran zu erkennen gibt, durchweg der Procedur des Bekleidens hölzerner Kerne mit Metallplatten. Diese Technik beherrscht vollständig das gesammte Geräthewesen der Assyrier, und sie entwickelt sich daran in höchst bemerkenswerther Weise, sozusagen von Innen nach Aussen, das heisst, was früher den Halt der Struktur gab und dem das metallene Kleid wenig mehr als Schmuck war, der hölzerne Kern nämlich, überträgt seine Funktionen an die umgebende Schale und verschwindet; letztere vereinigt in sich beides, das struktive und das formale Moment! So werden „Strukturschema“ und „Kunstschema“ [1] identificirt und der organische Gedanke, der in Hellas seine ideale Anwendung in der Baukunst erhält, ist hier schon in realer Weise ausgesprochen. Alles ist fertig, es fehlt nichts als der belebende Prometheusfunken!

Ich würde nicht so lange bei der Kunst und speziell bei dem Geräthewesen der Assyrier verweilt sein, wäre nicht der genaueste Zusammenhang des letzteren mit der Säulenordnung, wie sie sich bei diesem Volke entwickelte, erwiesen, und wäre ich nicht überhaupt von der Wichtigkeit der Aufschlüsse, die uns die jetzt erst entdeckten Alterthümer Mesopotamiens in Beziehung auf allgemeine Stiltheorie gewähren, überzeugt.

Die Existenz der Säulen, ja vollständig durchgebildeter Säulen-

[1] Der Unterschied zwischen meiner Anschauung der griechischen Tektonik und derjenigen, die Prof. Bötticher in seinen Hellenicis erkennen lässt, ist hier ausgesprochen. Ich werde Gelegenheit haben, das hier Angedeutete zu motiviren.

ordonnanzen, in der assyrischen Baukunst ist erwiesen, obschon von ihnen nur einzelne Bruchstücke sich erhielten, die aber hinreichen, um meine Behauptung, dass sie nach dem Vorbilde der assyrischen Geräthe auf ihrem Entwicklungsgange aus dem vollkernigen Holzstile in den tubulären Metallstil übergingen, zu bestätigen, wobei es am Ende nicht gerade wesentlich ist, genau zu wissen, welchen Punkt sie auf dieser Richtung erreichten und bis zu welchem Grade sich die bezeichnete Metamorphose bei ihnen realisirte.

Die aufgefundenen Säulenbruchstücke, sämmtlich aus Bronze, sind identisch mit Bestandtheilen der Säulen von Persepolis; [1] nur das frappante Motiv des Gabelkapitäls, das so charakteristisch für einen Uebergang zwischen der beweglichen Zeltstütze und der monumentalen Säule ist, lässt sich wo anders als an der Königsburg und den Gräbern der Achämeniden nicht nachweisen; [2] wohl aber senkrecht stehende Voluten und Säulenfüsse, die dem oben bezeichneten Uebergange ihrem Stile nach vollkommen entsprechen.

Ich verfolgte diese architektonischen Formen bis zu dem Punkte, wo sie nicht mehr in den Bereich dieses Abschnitts gehören und werde sie in den Artikeln über Tektonik und Stereotomie wieder aufzunehmen haben.

Endlich muss ich auch noch kurz der assyrischen Bronzegefässe erwähnen, weil auch sie ihrem Stile nach ganz hierher gehören. Sie bestehen sämmtlich aus getriebener Arbeit und sind grossentheils Emblemata oder Symbola im bestimmtesten Sinne dieser synonymen Worte, d. h. sie sind die inneren metallischen Futter grösserer aus anderen Stoffen bestehender Gefässe. [3] Sie bieten in Beziehung auf die Proceduren, die

[1] Im Athenäus (XII, cap. 8) wird der Thron des Perserköniges beschrieben. Der Thron, worauf er Gericht hielt, war golden; ihn umstanden vier goldene, mit Edelsteinen besetzte, Säulen, über welchen ein buntgestickter Purpurbaldachin ausgespannt war. Das zu Seite 221 gegebene Detail eines Kapitäls gehörte aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer solchen Baldachinsäule und wurde in dem Zimmer zu Ninive gefunden, das so reichliche Ausbeute an bronzenen Gegenständen lieferte. Auf den Basreliefs von Persepolis sind derartige Throne mit Baldachinen dargestellt.

[2] Ein Gabelkapitäl mit gekuppelten Stiernacken findet sich dargestellt auf einer Felsenrelieftafel zu Bavian über dem Haupte des Königes Sanherib; doch ist die Säule, zu dem es gehört, nicht stützend, sondern gleicht mehr einem Stabe; ein andrer ohne Kapitäl, ein dritter mit dem Pinienzapfenkapitäle, stehen daneben. Layard, Niniveh and Babylon, pag. 211.

[3] Man erkennt die Höhlungen in den aufgefundenen Dreifüssen, Altären und Steingefässen zur Aufnahme dieser von Aussen kehrseitigen, nur von innen dekorirten

bei ihrer Verfertigung und Ornamentation angewandt wurden, nämlich als getriebene Arbeit (Sphyrelaton), ganz eigenthümlicher Art und als wahrscheinlicher Grund einer verschwundenen Emailmalerei sowie in Beziehung auf Art und Gegenstand der Darstellung und das Fremdartige ihres Stiles, der auf nicht assyrische Fabrikation schliessen lässt, mehrfaches Interesse; doch sei das Nähere darüber auf eine andere Abtheilung dieser Schrift verschoben.[1] Dasselbe gilt für andere aus Metall gegossene Gegenstände, von denen hier nur zu sagen ist, dass sie rücksichtlich ihres Stils noch vollständig der getriebenen Arbeit angehören. Sie sind meistens über eiserne Kerne gegossen, oder, wie der schöne Löwe aus Chorsabad, ganz voll und massiv. Die Vorliebe der Assyrier für massives Gusswerk ist auch sonst durch Beispiele konstatirt.[2] Sie beweist nichts gegen das in dem Obigen Ausgesprochene, sondern nur die Unerfahrenheit der Assyrier in dem Metallgusse. Doch gibt es auch Beispiele von hohlem Metallgusswerke, das zu Füssen für Möbel und zu anderen Zwecken gedient hatte.

§. 71.

Das neue Babylon des Nebukadnezar.

Das neue babylonische Reich des Nebukadnezar bietet in Beziehung auf unser Interesse wenig Neues. Was wir von der Kunst dieser Zeit der Restauration der alten chaldäischen Monarchie von den Alten erfahren, dient nur dazu, unsere Anschauung der westasiatischen Kunst zu bestätigen.

Der gebrannte Backstein wurde nach dem Vorbilde der frühbabylonischen Konstruktionsweise bei der Erbauung des Babylon des Nebukadnezar häufiger angewandt als das bei den Assyriern der Fall war, die Ziegelkonstruktion dabei zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht. Feiner weisser Mörtel diente als festestes Bindemittel und zugleich zur gewöhnlichen Bekleidung der innern und äussern Wände.

Embleme. Ein solches Steingefäss fand Layard zu Kudjundṣhik. Layard, Niniveh and Babylon, pag. 595. Die klassische Stelle für Embleme dieser Art ist Cic. Accus. in Verrem lib. IV. 23. 37.

[1] Abbildungen dieser Gefässe in Layard, Niniveh and Babylon, pag. 183. 199 und Second Series, die letzten Tafeln. Ich komme in der Metalltechnik auf dieselben zurück.

[2] König Nebukadnezar liess sein Bildniss fünfundvierzig Ellen hoch, sechs Ellen breit, und ganz aus gediegenem Golde in Vollguss (?) in der Ebene von Dura aufführen, dem alle Grossen und Beamteten des Reiches huldigten. Daniel III. Vermuthlich aber hatte dasselbe dennoch einen tüchtigen Kern von Thon oder anderem Stoffe.

Man findet eine grosse Menge von Ziegelfragmenten, die mit einem dicken Glasuremail bedeckt sind und die bekannten Nachrichten des Herodot und Diodor über die Pracht der Bildwerke auf den Wänden Babylons bestätigen. Die Hauptfarben sind ein brillantes Blau, Roth, Ockergelb, Weiss und Schwarz. Ueber die blauverschlackten Ziegel des Birs-Nimrud wurde bereits oben gesprochen. Steinskulpturen wurden nicht aufgefunden, mit Ausnahme eines kolossalen Löwen, der einen Mann unter seinen Tatzen hält.

Die assyrische Wandtäfelung mit Steinplatten war hier selten und beschränkte sich höchstens, wie am Khabur, auf die Bekleidung der Thürgewände an Königspalästen. Holztäfelungen und Stuckbekleidungen neben kostbaren Stoffen ersetzten sie, wie wir aus bereits angeführten Stellen der Alten wissen.

Der allgemeine Charakter des Dargestellten auf den Skulpturen und Gemälden, wovon sich wenige Fragmente erhielten, ist dem der spätassyrischen Zeit ähnlich. Spuren und Reste von Terrakottaskulpturen sind häufig und beweisen, was sonst auch erklärlich ist, dass man den Lehm, den das Land bot, häufiger zu künstlerischen Zwecken benützte als den Stein, der von Fern herbeigeschafft werden musste. Dadurch wurde der babylonischen Plastik ein eigenthümlicher Typus zu Theil, der nicht unvortheilhaft von dem assyrischen Gepräge dieser Kunst absticht.[1]

Eine babylonische Inschrift enthält höchst merkwürdige Notizen über die Baukunst der Babylonier; diese Inschrift ist auf mehreren Tafeln aus schwarzem Stein enthalten, die unweit Bagdad von Sir Harford Jones entdeckt und dem Museum der East-India-Company einverleibt ward. Sie ist im Facsimile veröffentlicht. Rawlinson und Hinks haben sie erklärt. Sie beginnt mit dem Namen und den Titeln Nebukadnezar des Grossen (604 v. Chr.) und bespricht den Bau verschiedener Tempel und Paläste sowie der Wälle von Babylon und Borsippa. Zwei besondere Werke, das Haus des Friedens und das Haus des Ruhmes, werden namhaft aufgeführt. Genaue Details werden über die Ornamente dieser Tempel und Paläste gegeben, die sehr reich ausgestattet gewesen sein mussten. Leider war es unmöglich, den Sinn und die Bedeutung aller in dieser detaillirten Beschreibung enthaltenen Kunstausdrücke zu entziffern und zu erklären. Die Mauern waren aus gebrannten Ziegeln und Erdpech und mit Gyps und andern Stoffen bekleidet. Einige scheinen

[1] Vide Layard, Niniveh and Babylon, Vignette zu Kap. XXIII. pag. 527.

getäfelt gewesen zu sein. Oberhalb dieser Mauern war Holzwerk und über den offenen Räumen war als Decke ein Velum ausgespannt, das von Pfählen oder Säulen getragen ward, gleich den Teppichen im Ahasverus-Palast zu Susa. Einiges Holzwerk war vergoldet, anderes versilbert und der grösste Theil wurde vom Libanon geholt.

Diess über den Inhalt dieser merkwürdigen Bauinschrift aus dem VII. Jahrhundert v. Chr., den ich leider nur aus der kurzen Mittheilung Layards [1] über dieselbe kenne. Ich schliesse damit diesen kurzen Paragraphen über Neu-Babylon und wünsche nur, dass die Zuverlässigkeit der englischen Keilschrift-Ausleger sich mehr, als jetzt der Fall ist, bewähren und es ihnen gelingen möge, diese und andere Urkunden ältester Gesittung und Kunst auf unzweifelhafte Weise zu erklären.

§. 72.

Das medische Reich. Ekbatana.

Von der medischen Baukunst haben wir nur alte Beschreibungen, nichts davon ist übrig geblieben, — wenigstens hat noch kein Layard den Hügel bei Hamadan, der alten Burg des Dejokes zu Ekbatana untersucht. Sie wurde um 700 v. Chr. von ihm gegründet. Der kreisförmige Hügel, der die natürliche Basis der Anlage bildet, war terrassenweise mit Ringmauern befestigt, so dass immer ein Kreis den andern um die Höhe der Zinnen überragte.

Im Ganzen sind sieben Ringmauern, in der letzten die Burg und der Schatz des Königs. Der Umfang der äussersten Mauer gleicht ungefähr der von Athen. Die Zinnen der ersten Umfassungsmauer sind weiss, die der zweiten schwarz, die der dritten purpurn, die der vierten blau, die der fünften orangegelb, die beiden letzten endlich sind silbern und golden. So berichtet Herodot über die Königsfeste, die aber nach Diodor nicht von Dejokes gegründet, sondern ein Werk der Semiramis, d. h. vorgeschichtlichen Ursprungs, war. Doch mochte der Zinnenprunk ohne Bildwerke das Werk jenes zoroastrischen Reichsrebellen gegen das assyrische Lehnskaiserthum, des Erfinders der abstrakten Königsidee, gewesen sein. —

Wie tritt auch hier in schlagendster Weise die Thätigkeit des allgemeinen Gesetzes, das die gesammte Architektur der Alten beherrscht,

[1] Niniveh and Babylon, pag. 530.

das Gesetz der Bekleidung nämlich, selbst bei den Anlagen ganzer Städte entgegen!

Polybius sagt von dieser Königsburg: „Der Reichthum und die „Pracht ihrer Gebäude übertrifft bei weitem Alles, was man in anderen „Städten sieht. Sie ist in einer gebirgigen Gegend, am Abhange des „Berges Orontes, gelegen und ohne Mauern, aber sie hat eine künstliche „Schlossburg von erstaunlicher Festigkeit. Unterhalb desselben liegt das „königliche Schloss, über welches man nicht weiss, ob es gerathener sei „zu schweigen oder zu sprechen Der Palast hat sieben Stadien „Umfang und zeugt durch seine vortreffliche Bauweise von der Macht „und der Einsicht derjenigen, die ihn errichteten. Obgleich alles „Holzwerk aus Cedern- und Cypressenholz besteht, so wurde „doch nichts nackt gelassen, sondern sowohl die Balken wie „die Getäfel und die Säulen in den Hallen waren mit goldenen „und silbernen Platten bekleidet. Alle Ziegel waren von Sil„ber. — In dem Tempel daselbst waren mit Gold bedeckte „Säulen, silberne Dachziegel und sogar goldene und silberne[1] „Mauerziegel, deren Werth auf 4000 Talente (6,000,000 Thlr.) geschätzt „wurde.“

In der That die merkwürdigste Stelle bei den Alten unter allen, welche Auskunft über das Säulenwesen der medisch assyrischen Architektur enthalten und die vollkommenste Bestätigung des Vorausgegangenen!

Die Nachricht von den goldüberzogenen Dachziegeln deutet auf verzierte, mithin sichtbare, hohe Dächer hin. Ihr Gebrauch wird bestätigt durch einzelne Darstellungen solcher Gebäude mit Fronton und erhöhtem Dache, die auf assyrischen Reliefs vorkommen.

Der Engländer Ouseley fand eine Säule in der Umgebung des Hügels, worauf die Burg stand, die ganz denen von Tschil-Minar (Persepolis) entsprach; vielleicht war schon in Medien der Stoffwechsel für die Säulenordnung und die Uebertragung des alten Tubularstils auf den Marmor begonnen worden. Die nähere Berücksichtigung dieser Frage gehört in einen anderen Abschnitt der Schrift.

[1] Das heisst immer mit Gold- und Silberblech belegte Ziegel etc. Auch Layard hat vergoldete Ziegel gefunden.

§. 73.

Susa. Persien.

Von der Stadt Susa, die von Kambyses durch ägyptische Architekten erbaut sein soll, aber schon vor ihm als Stadt bestand, zeugen noch grosse Ruinenhügel aus Backsteinen und gefärbten Ziegeln, die an Umfang denen von Babylon nichts nachgeben sollen. Man fand noch dort Ueberreste von Säulen, ganz denen von Persepolis ähnlich.

Diese wichtigen persischen Monumente, die uns die Uebergänge und die durch den Stoffwechsel herbeigeführten Metamorphosen der Stile so klar vergegenwärtigen, sonst aber in Beziehung auf den Gegenstand, der uns jetzt beschäftigt, nichts eben Neues bieten, werden in der Tektonik und in der Stereotomie spezielle Berücksichtigung finden.

Es darf jedoch schon hier nicht unerwähnt bleiben, dass neuere Reisende, vornehmlich Texier, auf den Ueberresten der persischen Monumente aus weissem Marmor überall Spuren einer überaus reichen und entschiedenen Polychromie, welche das Ganze bedeckte, gefunden haben. Hiernach geben die auch in anderer Beziehung mangelhaften Restitutionen von Theilen dieser Königspaläste, welche in dem grossen Werke von Flandin und Coste enthalten sind, ein ganz falsches und armseliges Abbild ihrer einstigen Pracht.

§. 74.

Phönikien und Judäa.

Die wirklich erhaltenen Werke sind die alleinig sichern Grundpfeiler, worauf das Gebäude einer vergleichenden Geschichte des Stils aufgeführt werden kann; — frischen Beleg dazu gaben die Entdeckungen innerhalb der Erdhügel Mesopotamiens, die von Lykien in Kleinasien, und andere Funde, welche in Asien und Aegypten zu machen, der neuesten Zeit vorbehalten blieb, die das bisherige System unserer kunstgeschichtlichen Anschauungen auf eine so bedenkliche Weise erschütterten, dass mit einer Reparatur und einfachen Ergänzung nach den erweiterten Ansichten, die wir gewonnen, kaum mehr gedient sein mag. Wir besassen von jenen Wundern Ninive's und Babylons ziemlich ausführliche und lebendige Schilderungen, nach denen wir uns ein richtiges Bild von ihnen hätten schaffen können, da jene Berichte, wie wir jetzt sehen, ganz der

Wahrheit entsprechen, und dennoch wie falsch und vor allem wie farb- und leblos war jenes Bild, verglichen mit der Wirklichkeit, wie sie uns, freilich noch immer verschleiert und der Vollständigkeit entbehrend, jetzt entgegentritt! Wer hätte jemals geahnt, dass zur Zeit des Kyros oder kurz nach ihm Kleinasien eine Bildnerschule hatte, die schon zu einer Zeit, wie in dem eigentlichen Hellas die Skulptur gleichsam noch in den Windeln lag, in lebendigster Dramatik des Dargestellten, in freiester Behandlung des Nackten und der Draperie, in der Bemeisterung des Stoffs endlich einen Standpunkt erreichte, der schon jenseits der Kunsthöhe liegt, daher weit mehr an Skopas kecken Meissel als an den höheren Stil der Phidias und Polyklete erinnert. Noch helfen sich unsere Kunsthistoriker in Betreff ihrer aus der Verlegenheit, indem sie ihr hohes Alterthum läugnen, die thatsächlichen Zeugen ihres frühen Wirkens in die späten Zeiten des dritten Jahrhunderts verlegen, sie mit kurzen Bemerkungen gleichsam als horsd'oeuvres und curiosa der Kunstgeschichte abfertigen. Mit der Zeit aber wird sich unser auf Plinius, Pausanias und der Philostratus armselige Notizen hauptsächlich begründetes System der Kunstgeschichte bequemen müssen, den Thatsachen gegenüber zu weichen. [1]

Von den judäischen und phönikischen Alterthümern haben sich nur äusserst wenige wirkliche Spuren erhalten, unter diesen sind ausserdem die meisten und merkwürdigsten sehr zweifelhaften Ursprungs, wie z. B. die mit den angeblich keltischen Monumenten des europäischen Westens sehr verwandten Steinkammern im Gebiete des alten Karthago, [2] und die aus einer ähnlichen Konstruktionsweise bestehenden rohen Tempelhöfe,

[1] Unter diesen Denkmälern ist das sogenannte Harpagosmonument, welches offenbar einen Sieg der Barbaren über eine hellenische Stadt feiert, in Rücksicht auf die Vollendung und den Stil der Skulpturen höchst wichtig, aber nicht das bedeutendste von den im Text Berührten. Noch meisterhafter und lebendiger sind die Reliefs auf den beiden lykischen Grabmonumenten, die im britischen Museum gemeinsam mit den Resten des genannten Siegesmonumentes, dem berühmten Harpyengrabe und den verschiedenen andern trefflichen Skulpturen aus Lykien aufgestellt sind. Unter letztern zeichnen sich auch besonders die beiden halbkauernden Löwinnen aus, die unter den Trümmern der Burg des alten Xanthos gefunden wurden und die sich auf den Zinnen der von dem persischen Feldherrn bedrohten Stadt, auf einer der Friesplatten des Siegesmonumentes klar und unzweifelhaft abgebildet, wiederfinden. Diese Löwinnen sind demnach Werke aus viel früherer Zeit als derjenigen, in welcher Xanthos von den Persern eingenommen wurde.

[2] Siehe Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres I. VIII. 230 ff. und Revue Archéologique I. pag. 566.

welche sich auf der Insel Malta und der benachbarten Insel Gozzo erhalten haben. An ihnen zeigt sich das System der Steinplattenkonstruktion, welches zu Ninive in durchgebildeter Weise geübt wurde, in seiner rohesten Anwendung. Ich habe keins von diesen merkwürdigen Bauwerken selbst gesehen und nach den davon bekannt gewordenen Darstellungen ist es schwer, eine Idee über sie zu fassen; doch möchte ich dieselben fast mit gewissen bereits erwähnten Steinmonumenten auf der Insel Ceylon und sonst in Indien in Beziehung setzen, insofern man nämlich von letzteren weiss, dass sie die rohen Kerne längst verschwundener sehr raffinirter Stuckarchitekturen waren. Denke man sich das, von einem berühmten Bildhauer unserer Zeit ausgeführte Modell eines Kolosses vergraben und nach Jahrtausenden wieder zu Tage gefördert, so wird das Eisenskelett dieser Figur eben denselben Begriff der plastischen Kunst unserer Tage geben, den jene plumpen Steinkonstruktionen uns von dem Baustile ihrer Erbauer verschaffen.

Eine andere Gattung von Denkmälern, die Nuraghen Sardiniens und die Talajots auf den Balearen, wird gleichfalls den Phönikiern zugeschrieben. Ist dieses begründet, so müssen letztere mittlerweile den Stil ihrer Baukunst gewaltig verändert haben, denn jene Tholi haben mit den obengenannten Werken weder in der räumlichen Idee noch in der Art der Ausführung die mindeste Aehnlichkeit.

Es sind kreisrunde und zum Theil ovale Gebäude, die konisch zulaufen und oben eine Plattform haben; ihre Konstruktion besteht aus sehr starkem, ohne Mörtel ausgeführtem, Quaderwerke, das in ringförmigen Schichten einen inneren Raum umschliesst, indem die obere Schicht jedesmal die untere nach Innen zu in Etwas überkragt. Gewundene Treppen sind in den starken Mauern angebracht und führen auf die Plattform und in die oberen Gemächer; denn verschiedene dieser Kegelbauten haben im Innern doppelte und mehrere Etagen übereinander.

Dieselben oder ganz ähnliche Monumente finden sich bekanntlich noch auf dem klassischen Boden von Hellas, sie spielen eine wichtige Rolle in den ältesten Mythen und Sagen der Hellenen, sind daher sicher vorhellenischen Ursprungs; auch in Italien findet man Spuren ähnlicher Bauten, besonders auf dem Gebiete der etruskischen Stadt Volaterrae, und älteste Geschichten, zum Beispiele der mystische Ursprung des Namens der römischen Akropolis, die nach einem dort aufgefundenen Tholus, dem ein Menschenhaupt als Schlussstein diente, Capitolium heissen soll, bekunden auch hier diese Form als eine uralt vorgefundene.

Wie dem auch sei, so berühren gerade diese Monumente grauester

Vorzeit, gleichsam die fossilen Ueberreste eines Civilisationsorganismus, der vor aller menschlichen Erinnerung lebte, auf das Entschiedenste den uns jetzt beschäftigenden Gegenstand, nämlich insofern sich an ihnen Spuren und Ueberreste ehemaliger Bekleidung, womit ihre Steinmauern innerlich und äusserlich umhüllt waren, noch deutlich erkennen lassen; zur Bestätigung dessen, was die Sage von ihnen als ehernen (erzbekleideten) Fässern, d. h. Rundgewölben, erzählt. Doch werde ich auf sie bei anderen Gelegenheiten zurückkommen müssen, wesshalb ich sie hier nur leicht berühre und zu Werken übergehe, die mit grösserer Gewissheit als jene vorgenannten den Phönikiern zugeschrieben werden. Diess sind ungeheure Steinkonstruktionen, die theils als Unterbaue für darauf aufzuführende Tempel und Paläste dienten, theils Uferdämme bildeten und aus regelrecht behauenen bossirten Quadern von kolossalen Dimensionen bestehen. Ueberreste derselben finden sich in der Gegend des alten Byblos, in Cypern, auf der Insel Arados, dessen gigantische noch zum Theil erhaltene Quaimauern aus fünfzehnfüssigen bossirten Quadern bestehen, und sonst. Dazu die merkwürdigen zum Theil erhaltenen Substruktionen des salomonischen Tempelperibolos an der Ostseite des Berges Moriah, von deren eigenthümlicher Konstruktion uns Josephus in der Beschreibung des herodischen Tempelbaues eine sehr interessante, wenn auch im Einzelnen etwas dunkle, Beschreibung gibt. Sie wird uns verständlich durch eine ähnliche noch bestehende leichter zugängliche Substruktion derselben Bestimmung, wie jene offenbar phönikisch-israelitischen Ursprungs, unter dem grossen Sonnentempel zu Balbek. Was an beiden in konstruktiver Beziehung als besonders bemerkenswerth hervortritt, berechtigt uns auf ihre mächtigen Quadratmauern, die als solche eigentlich in ein anderes Gebiet unserer stilistischen Betrachtungen fallen, das später zu betreten sein wird, schon hier unser Augenmerk zu richten. Beide Werke sind nämlich ganz nach demselben Prinzipe, das wir an den assyrischen Substruktionen wahrnehmen, ausgeführt; sie sind gleichsam ein Gewebe von Quadermauern, die in Zwischenräumen theils parallel neben einander laufen, theils einander durchkreuzen. Ihre Intervallen sind zur Verstärkung der Masse mit Schutt ausgefüllt, mit Ausnahme einiger von ihnen, die als gewölbte unterirdische Passagen oder zu anderen Zwecken offen blieben. Diess lesen wir aus ihren Beschreibungen heraus und so zeigt es sich an dem, von Reisenden genauer untersuchten, Unterbau von Balbek. Das Ganze bildet ein sogenanntes Kästelgemäuer. Das eigentliche Mauerwerk dient nämlich nur zur Bekleidung und zur Vertheilung des Drucks der Erdmassen, die den Hauptbestandtheil der

„moles“ bilden; eine traditionelle Konstruktionsmethode altasiatischen Ursprungs, welche die Römer, als die treuen Wahrer und Wiederhersteller asiatischer Technik, bei ihren Quaderwerken stets befolgten. Vitruv beschreibt dieselbe ausführlich im fünften Kapitel des ersten Buchs und hebt deren Vortheile hervor. Wir erkennen sie wieder an allen, anscheinend aus dem solidesten Quaderwerke ausgeführten, römischen Mauermassen, die, zum grössten Theile ihrer einstigen Werksteinbekleidung beraubt, nur noch aus dem zurückgebliebenen Füllwerke bestehen. Besonders zugänglich, wohl erhalten und desshalb für das Gesagte belehrend sind die syringenartig angelegten, vielleicht noch pisistratidischen, Substruktionen des später von Hadrian erneuerten athenischen Jupitertempels, in deren gewölbte favissae (Syringen, pfeifenartige Gänge) ich tief vorgedrungen bin, ohne ihr Ende zu erreichen. Ganz ähnliche Unterbaue zeigt der grossartige von Texier mitgetheilte Tempel zu Aïsani in Kleinasien, die man auch in Mesopotamien und Persien, zum Theil aus persischer und sassanidischer Zeit stammend, noch grossentheils wohlerhalten, antrifft, während alles, was sie zu tragen bestimmt waren, lange nicht mehr existirt.[1]

That kein anderes Volk des Alterthums es den Phönikiern gleich in der Aufführung mächtiger Bollwerke und Wasserbauten, so waren sie zugleich berühmt in allen Fächern der auf das praktische Leben und den Luxus angewandten Künste, vorzüglich der Stoffbereitung, der Färberei, der Holz-, Elfenbein- und Metallarbeit, — aber wir würden uns nur sehr allgemeine Begriffe über die Art ihrer Bethätigung in diesen technischen Künsten verschaffen können (obschon genaue Beschreibungen derselben in den bekannten biblischen Berichten über die Bauten des Königs Salomo und den Luxus im Hausrathe, den die Israeliten von ihren üppigen Nachbarn entlehnten, vorhanden sind), würden wir nicht für gewisse höchst bedeutsame kunstvoll getriebene Metallgefässe und sonstige, zum Theil in Metall, zum Theil in Elfenbein gearbeitete Geräthe, die unlängst aus den Souterrains des ältesten der Paläste von Ninive hervorgegraben wurden, fast unzweifelhaft auf Phönikien als ihren Ursprung hingewiesen. Durch diese bereits oben erwähnten und theilweis beschriebenen Specimina eines ganz eigenthümlichen, zwischen Assyrien und Aegypten gleichsam das Verbindungsglied bildenden, Kunststiles, der übrigens an der althetruskischen Bildnerei aus Metall und andern Stoffen in auffallend ähnlicher Weise oder vielmehr in jeder Beziehung homogen

[1] Texier Asie mineure. Coste et Flandin Voyage en Perse, pl. 230.

hervortritt,[1] sowie durch allgemeinere Wahrnehmungen an den Palastruinen Mittelasiens sind wir dem Verständniss des berühmten Tempelbaues von Moriah und der salomonischen Baukunst um Einiges näher gekommen; obschon es noch immer, selbst mit dieser Hülfe, vermessen wäre, dem Leser ein Bild, das man sich aus den, durch Abschreiber und späte Auslegung korrumpirten, aus Bruchstücken zusammengewürfelten, Berichten der Bibel und aus spätern Schriftstellern noch so scharfsinnig zusammengestellt, nach so vielen misslungenen Versuchen dieser Art als das allein zuverlässige vorzuführen.

Ausserdem wäre diess nicht Sache dieses Hauptstücks; dafür kann hier ganz am Orte und mit grösster Zuversicht behauptet werden, dass die Beschreibung der Stiftshütte, obschon wahrscheinlich von der davidischen entnommen und auf das alte Tabernakel Mosis übertragen, zusammen mit der des Tempels Salomonis, einen vollständigen Inbegriff des wichtigen Abschnittes der Stillehre bildet, der uns hier beschäftigt, dass in dieser Beziehung die Folgerungen aus den sonst so diskordanten sie betreffenden Nachrichten durchaus keine Zweifel gestatten. Wir können mit ihnen die progressive Entwicklung des elementaren Bauprinzipes der Umkleidung bis zu ihrer innigsten Verbindung und Vermischung mit dem Quaderbau mit grösster Sicherheit nachweisen, und gerade hierin sind diese geschriebenen Urkunden der Stilgeschichte so überaus wichtig, weil die Bekleidung, wo sie nicht wie in einigen Theilen assyrischer Paläste aus Steinen bestand, überall das Vergänglichste war, wesshalb man ihre ehemalige Existenz, dort wo sie fehlt und gerade nichts Specielles über sie irgend wo geschrieben steht, überall läugnet, — welch' bequemes, vornehmes, aber geistloses Verfahren in unserer Zeit einstweilen noch Recht behält.

Der Judentempel als monumentale Nachbildung des in dem Tabernakel enthaltenen Motives war aus massiven Quadern von weissem Steine ausgeführt (*ἐκ λευκοῦ λίθου πεποιημένον*),[2] die von den syrischen Werkleuten so glatt und genau zusammengefügt waren, dass man nirgend die Spuren des Hammers und Spitzeisens wahrnahm.[3] Dennoch wurden

[1] Vergl. das Museum Gregorianum Etruscum Tom. I. mit Layard's Niniveh etc.

[2] Joseph. 8, cap. 3.

[3] Ich folge hier dem Berichte des Josephus, dem gewiss neben den uns bekannten Gewährstellen der Bibel noch andere vorlagen, die für diesen Gegenstand wenigstens wahrscheinlicher lauteten, als was das erste Buch der Könige darüber enthält. Dort sollen die Steine vor dem Setzen zuvor so zugerichtet gewesen sein, dass man keinen Hammer noch Beil noch irgend ein Eisenzeug im Hauen hörte, was streng genommen

diese trefflich aufgeführten Mauern aus weissem Steine (Marmor) innerlich und äusserlich mit goldüberzogenem skulpirten Cedernholze und mit seltenen Steinen inkrustirt. Gleiche Skulpturen und gleichen Goldglanz zeigten die Getäfel der Decke; der Fussboden war wie alles andere mit Cedernholz und Goldblech bekleidet; golden waren alle Thürpfosten und Thürflügel, und reiches Beschläge aus Gold, in Form von Buckeln, Ketten und Weinranken, erhöhte noch ihren wahrscheinlich unter durchsichtigen Farbenornamenten hervorleuchtenden Reichthum. Eierstäbe (Koloquinten), Lotosblumen, Palmetten und Friesstreifen mit Figuren (Seraphim) von grottesker Komposition, ähnlich den assyrischen, bildeten die wesentlichsten Motive der Flächendekoration. „So blieb kein Theil des Tempels weder innerlich noch äusserlich übrig, der nicht golden war," versichert uns Josephus wiederholt, der, vielleicht der nüchternste und zuverlässigste aller alten Schriftsteller, diese merkwürdige Notiz aus Quellen genommen haben muss, die uns in den heiligen Büchern nur unvollständig und durch alle möglichen Textverstümmelungen, Korruptionen und Missverständnisse getrübt erhalten sind.[1]

Obschon sie gerade in Bezug auf das Aeussere der salomonischen Werke ganz besonders dürftig fliessen, so deuten doch verschiedene Stellen darauf hin, dass dasselbe, wie das Innere, mit Holz getäfelt und in Folge dessen mit reichem Goldschmuck geziert war. (1. Reg. 6, 29—30; Chron. II. 3, 5—6.) — Nicht anders als auf die äusseren Getäfel der Wände bezüglich verstehe ich ferner die bekannte oft wiederholte Notiz von den Mauern der Höfe und Paläste: „Die Grundveste „waren köstliche und grosse Steine, zehn und acht Ellen gross, und dar„auf köstliche gehauene Steine, nach dem Winkeleisen und Cedern. Aber „der grosse Hof (Peribolos) umher hatte drei Reihen gehauener Steine „und eine Reihe (?) von Cedernbrettern. Also auch der Hof am Hause „des Herrn inwendig und die Halle am Hause." (1. Reg. 7, 10. 11. 12.) Ferner: „Und er baute auch einen Hof darinnen von einer Reihe gehobelter Cedern." (1. Reg. 6, 36.) Nämlich das Getäfel war bis zu einer gewissen Höhe von Stein, darüber aber fing die Holzbekleidung an. Gerade das gleiche Konstruktionsprinzip, was wir jetzt so deutlich an den assyrischen Werken und den persischen Palästen erkennen. Josephus bezeichnet dieses Mauerwerk, indem er von dem inneren Peribolos des

unmöglich ist, aber auch im uneigentlichen Sinne gefasst der ganzen antiken Baupraxis widerspricht.

[1] Vergl. Ewald, Geschichte des Volkes Israel, Bd. III, S. 304, Anm. 6.

Tempels spricht, dessen Schwelle kein Fremder bei Todesstrafe überschreiten durfte, als eine steinerne Umhegung (ἕρκιον λίθινον δρύφακτον).[1]

Mag übrigens gestattet sein, die positiven Versicherungen des Josephus und anderer Schriftsteller aus späterer Zeit in Betreff des äusseren Tempelschmuckes in Zweifel zu stellen, so darf ein Geschichtsschreiber der Baukunst sie dennoch nicht ganz ignoriren wollen;[2] denn sie sind das einzige, was überhaupt darüber sich erhielt, wenn man die oben schon erwähnten Andeutungen des alten Testaments, die darauf Bezug haben können, ausnimmt, und ganz für sich betrachtet, nur als Ausdruck einer zu Josephus' Zeiten herrschenden Vorstellung über den Stil Salomons, von mehrfachem stilgeschichtlichem Interesse. Auch ersieht man aus dieser Mittheilung des Josephus deutlich, was beim Pausanias und andern Schriftstellern weniger klar hervortritt, dass die Alten bei Beschreibung von Monumenten den weissen Marmor und seine treffliche Bearbeitung, sowie überhaupt die angewandten Stoffe und Weisen der Ausführung zu erwähnen für angemessen hielten, wenn diese Stoffe auch äusserlich nicht sichtbar waren, sondern unter einer beliebigen Verkleidung nur durch struktiven inneren Einfluss auf den Stil des Werkes sich bemerkbar machten.[3] Sie bestätigt meine schon bei anderer Gelegenheit ausgesprochene Behauptung, dass „weisser Stein“ (d. h. der weisse Marmor) bei den Alten eine Bezeichnung war, die gerade so benützt wurde, wie wir z. B. von Grauwacke oder Grünstein oder Rothtanne sprechen, ohne desshalb an das Grau, das Grün und das Roth des Stoffes zu denken. Die Farbe dieser Stoffe ist gerade das letzte, was uns dabei einfällt, wenn es sich um ihren Gebrauch zu technischen Zwecken handelt. Eben dasselbe gilt vom weissen Steine der Alten.

Ich verweile nicht bei den berühmten Säulen der Vorhalle aus gegossenem dreizölligem Metall; ob sie frei standen oder Gebälke und darüber einen Thurm trugen, welche Form ihre Kapitäle hatten und derartige andere Fragen, die fast ein jeder anders beantwortet, gehören nicht

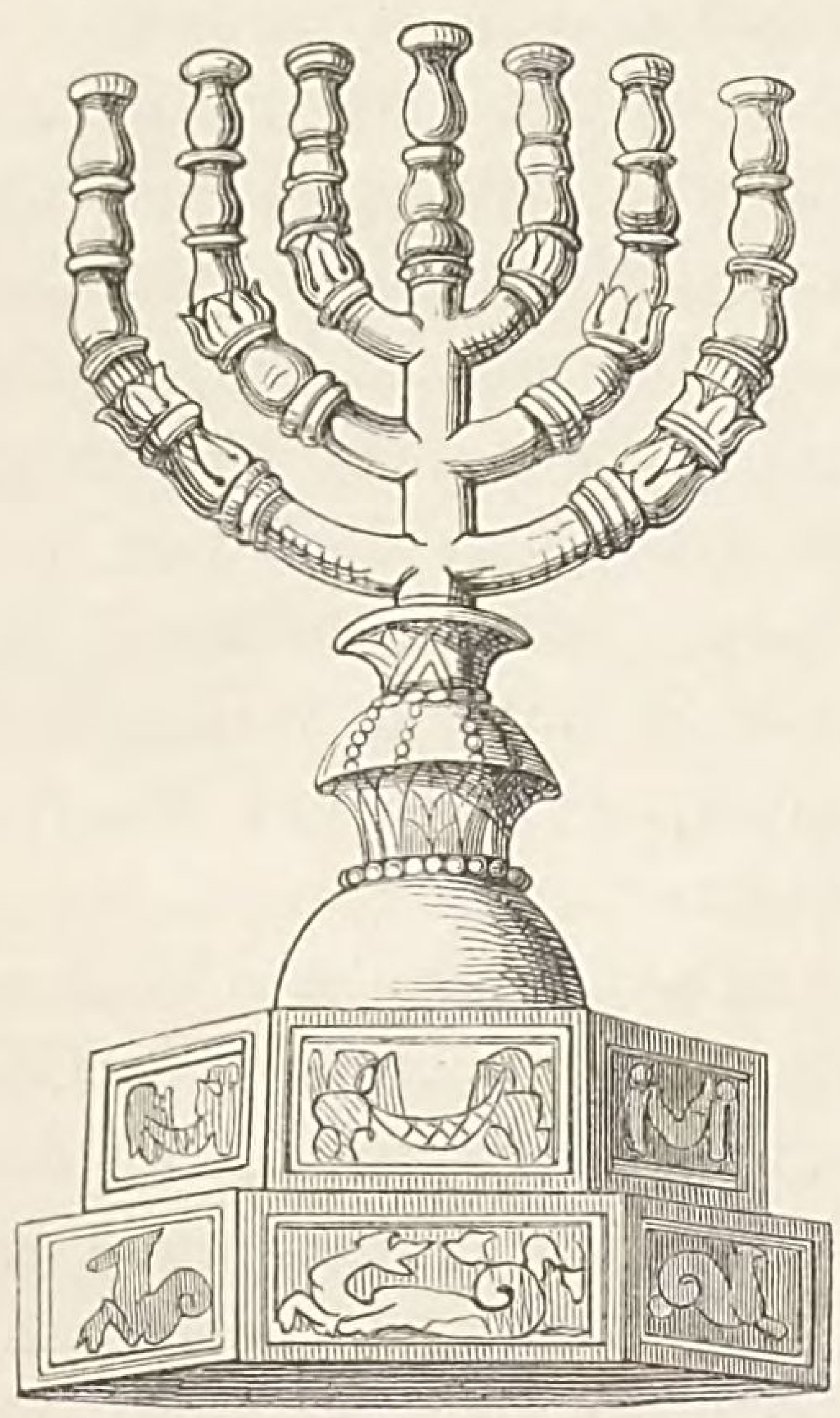
[1] Man übersetze in allen bezüglichen Stellen der Bibel und des Josephus für Reihen Friese, so werden sie verständlicher.

[2] Vergl. Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. I, S. 125 etc., wo auf die flavischen Nachrichten über den Tempelbau gar keine Rücksicht genommen wird.

[3] Wie viel der Stoff der Ausführung bei den Alten galt, welchen Werth das Kunstwerk durch den Vorzug des Stofflichen erhielt, selbst wo er als solcher in dem Werke weder durch Form noch durch Farbe geradezu Geltung erhielt, darüber vergleiche die wichtige Notiz in Quatremère de Quincy's Jupiter Olympien pag. 31. Ich komme übrigens bei anderer Gelegenheit auf diesen Gegenstand zurück.

in diess Kapitel oder führen auf Punkte, die bei früheren Gelegenheiten, welche dafür bestimmtere Unterlagen boten, schon besprochen wurden.

Das Gleiche gilt von den Opfergeräthen, die von dem heiligen Apparatus[1] im Innern des Tempels und von dem Throne Salomons, für deren Restaurationen der Phantasie freier Spielraum bleibt, wenn auch die assyrischen und phönikischen Prachtgeräthe und heiligen Gefässe, wie wir sie jetzt durch Darstellungen und zum Theil aus wirklichen Exemplaren kennen, uns zwingen, sie in etwas konkreterer Weise zu fassen, als früher nöthig war.



Siebenarmiger Leuchter.

Anspielungen in dem hohen Liede auf elfenbeingeschmückte Thürme, die gen Damaskus schauen und Ahabs elfenbeinernes Haus deuten hin auf einen nach Salomons glänzender Regierung herrschend gewordenen Luxus in der äusseren Ausstattung der Gebäude, wobei die Inkrustation der Wandflächen mit den edelsten Stoffen der charakteristische Grundgedanke blieb.

Die Tyrer galten auch für die Erfinder und Einführer des bunten Quaderwerkes in die Zahl der Kunstformen, eine folgenreiche Neuerung, der erst von den Römern die wahre Bedeutung abgewonnen ward, wesshalb darauf zurückzukommen ist, wenn uns die Baukunst des welterobernden Volkes beschäftigen wird.[2]

[1] Das wahrscheinlich portraittreue Abbild des siebenarmigen Leuchters an der Innenseite des Titusbogens zu Rom hat seit den ersten Jahrhunderten des Christenthums in freiester Behandlung den Goldschmieden für Kirchenkandelaber zum Vorbilde gedient. Dieses Werk gehörte offenbar zu jenen Produkten der Empaistik oder des Sphyrelaton, die allen anderen Metallarbeiten vorangingen und von denen die in anderer Technik ausgeführten Metallwerke, als die abgeleiteten, in stilistischer Beziehung stets mehr oder weniger abhängig geblieben sind. (S. oben.)

[2] Nonnus. Dionys. V. 55 pag. 134:

Καὶ πόλις Ἀονίη Τυρίης ποικίλλετο τέχνης
Καλλεϊ λαϊνέῳ, καὶ ἐπίπνυεν ἄλλος ἐπ ἄλλῳ
γεισοτόμῳ γλωχῖνι ταμὼν ἑτερόχροα πέτρην.

§. 75.

Aegypten. Altes und neues Reich.

Der bekannte Ausspruch Herodots, die Aegypter seien in allen ihren Sitten und Gesetzen das Umgekehrte aller übrigen Völker, bestätigt sich vollkommen auch in den Künsten und findet ganz besondere Anwendung in der uns beschäftigenden Frage, so dass wir von hier aus diese von einem entgegengesetzten Standpunkte aus auffassen und ihr ganz neue Seiten abgewinnen können. Doch gilt diess nur für das theokratisch-monarchische Aegypten, dessen Gründer für ihren Staat einen architektonischen Ausdruck schufen, dessen Grundgedanke der Gegensatz des kriegerisch-feudalistischen Bauprinzipes Westasiens ist.[1] — Obschon nun der Ursprung dieses pharaonischen Aegyptens, welches Herodot bei seiner Beobachtung vor Augen hatte, über den Horizont aller Kunde und selbst über die natürliche Dauer der festesten Menschenwerke hinausreicht, so fusst und wurzelt es dennoch auf dem Schutte eines noch viel älteren sozialen Zustandes, der dem westasiatischen nahe verwandt gewesen sein mochte. Die ältesten und massenhaftesten Monumente der Erde, die Pyramiden Nieder-Aegyptens, bezeichnen an der Grenzscheide der Menschengeschichte gleichsam den Uebergang von dem ältesten, feudalkriegerisch gestalteten, Staate zu der darauf gepflanzten hierarchischen Landesaristokratie mit ihrer Lapidargeschichte. Sie tragen noch die deutlichen Spuren des älteren Régime und sind mit den sie umgebenden, zum Theil gleichzeitigen, Gräbern und Denkmälern in der That in Manchem diesem fast mehr zuzurechnen als dem pharaonischen Aegypten.

Sie sprechen noch eine andere Sprache zu uns als jene Tempelpaläste Thebens, eine Sprache, von der die jüngere nur einen Theil ihrer Typen entnahm, soweit sie mit dem neuen Prinzipe nicht in Widerspruch standen. Wir erkennen diess deutlich, obgleich jene ältere Sprache an den Monumenten der Pyramidenkönige schon in der Metamorphose begriffen ist und diese Monumente wie der Thurm von Babel gleichsam in die Zeit der Sprachverwirrung fallen.

Das eigentliche Volksleben Aegyptens behielt sogar bis auf spätere Zeiten, wo es nicht von priesterlich-bureaukratischer Bevormundung zu sehr beengt war, eine der freien Kunst günstigere Tendenz bei; diess beweisen die Gräbergrotten mit ihren zum Theil anmuthigen, erzählend

[1] Vergl. im zweiten Theile die Hauptstücke Aegypten und Chaldäa.

unbefangenen, Bildern aus dem Volks- und Familienleben. Diess musste freilich mit fortschreitendem Wachsen des neuen Régime allmälig auch hier verschwinden und dem hieratischen Stile unterliegen.

Zugleich sind diese Gräber mit ihrem unerschöpflichen Inhalte an Geräthen, Schmuckgegenständen und sonstigen wohlerhaltenen Produkten des Kunstfleisses die wichtigsten Quellen für das Studium des inneren und wahren Volkscharakters, dessen lebensfrisches Antlitz himmelweit absticht von der äusseren Maske des offiziellen königlichen Aegyptens.

Was die ägyptischen Werke noch besonders auszeichnet, ist ihre vortreffliche Erhaltung. Alle andern Ueberreste des Alterthums sind nur Skelette oder nach Umständen fossile farblose Gehäuse verstorbener Gesellschaftsorganismen, die einst in ihnen lebten, aber das alte Aegypten hat sich in seinen mehrfachen Metamorphosen durch die Monumente gleichsam als Mumie erhalten; alles, Fleisch, Farbe, selbst die bekleidende Ausstattung sind vorhanden, nur das Leben fehlt. Diess erklärt sich zum Theil aus klimatischen Verhältnissen, besonders aber dadurch, weil kein anderes Volk gleich diesem den Gedanken pflegte, dem vergänglichen Dasein nach dessen Aufhören durch Erhaltung der Hülle, durch die es bedungen war, in dem Andenken der Menschen möglichste Dauer zu sichern. So war denn auch Solidität und Monumentalität das Thema der Baukunst, dem sich die Schönheit und selbst das Zweckgemässe unterzuordnen hatte.

So gibt dieses Volkes wohlerhaltener Staub für Vieles, was in Beziehung auf andere Völker, namentlich die Griechen, durch spurloses Verschwinden aller materiellen Nachweise zweifelhaft erscheint, die Ergänzung oder den näheren Aufschluss, je nach den Analogien des dort noch Erhaltenen oder den Gegensätzen, die zwischen diesem und dem Verschwundenen nachweislich obwalteten.

Das Analoge erkennt man vornehmlich in den Werken des alten sozusagen vorgeschichtlichen Aegyptens, die Gegensätze entwickeln sich erst klarer unter dem neuen Reiche.

Pyramiden.

Die Pyramiden von Gizeh und Saqāra sind volle massive Quadermassen, die solidesten unverwüstlichsten Steinmonumente, die jemals erdacht und ausgeführt wurden, aber doch sind sie nur Nachbildungen

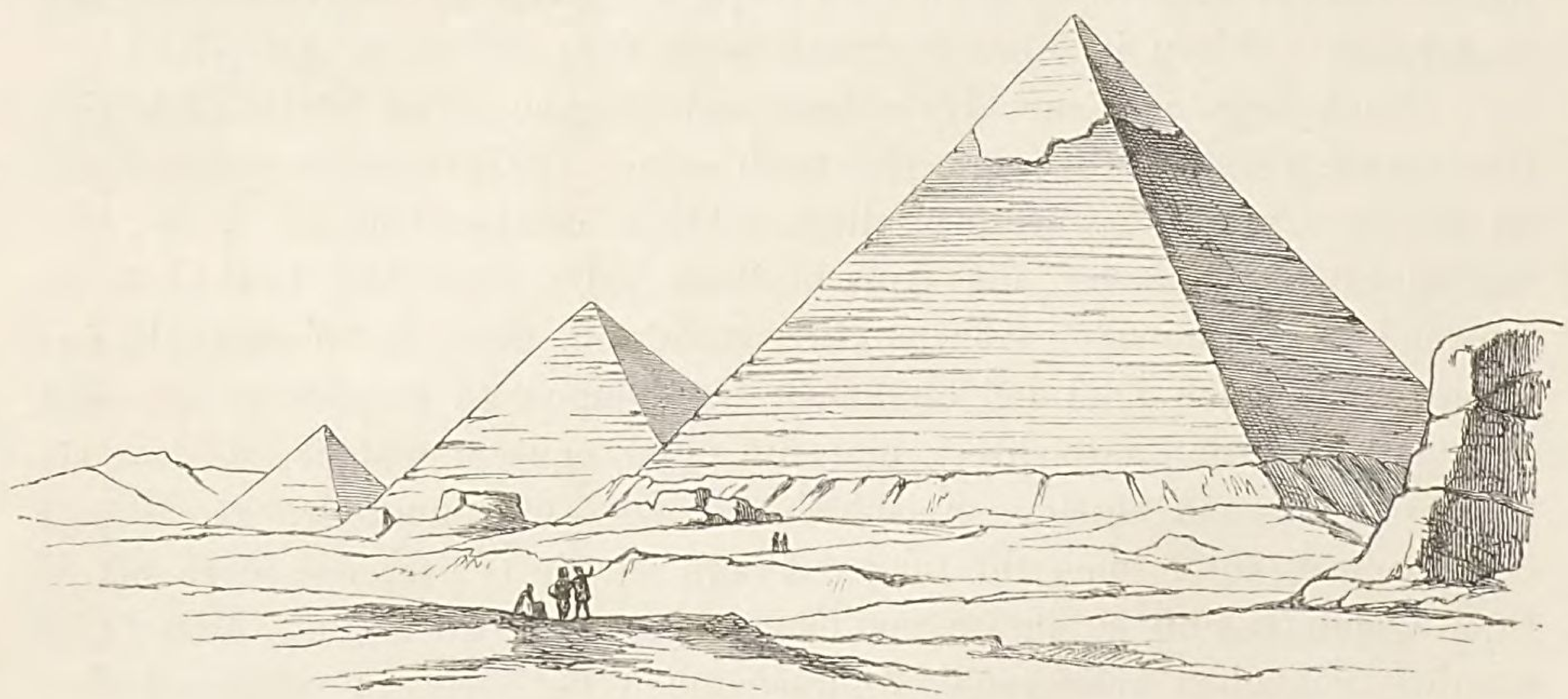
älterer Werke von ähnlicher Grundform aus ungebrannten und mit einer Rinde von härterem Stoffe inkrustirten Thonziegeln. Das Inkrustationsprinzip tritt daher auch an ihnen in entschiedenster Weise hervor. Zunächst in der Konstruktionsweise des eigentlichen steinernen Hauptkernes, der, obschon aus winkelrechten Quadern bestehend, dennoch nicht nach dem Grundsatze des horizontalen Verbandes in parallelen, wagerechten Schichten aufgeführt ist, sondern vielmehr aus einer Reihe von Umhüllungen oder Schalen besteht, die gleichsam wie die Jahrgänge eines Baumstammes einen aus gewachsenem Felsen bestehenden oder konstruirten meistens kleinen Kern umgeben. Diesem Systeme ganz entsprechend sind (wenigstens an der in seiner inneren Konstruktion bloss gelegten halbzerstörten grossen Pyramide zu Saqāra) die Steinschichten nicht ganz wagerecht, sondern in einer Neigung nach dem Kerne zu gelagert.[1]

Nach Lepsius feiner Hypothese entsprechen diese Steinhüllen den Regierungsjahren des Königs, der nach seiner Thronbesteigung den Kern zu seiner Pyramide aufführen liess. Doch entsprechen sie auch dem natürlichsten schon bei der Aufschüttung jedes einfachen Erdhügels in Anwendung kommenden Konstruktionsverfahren, demjenigen nämlich, das in der That noch jetzt bei ähnlichen Bauanlagen zu empfehlen ist, weil es die Ausführung erleichtert und die Masse zusammenhält, so dass sie gleichsam wie ein einziger Felsblock auf das Fundament drückt.

Interessanter noch für unsere Frage ist die Weise, wie diese mächtigen Quadertumuli zu ihrem endlichen Abschlusse gelangten. Man füllte nämlich von oben anfangend, wahrscheinlich nachdem in westasiatischer Weise ein Sanctuarium oder der thronende Koloss des Königs auf der abgeplatteten Spitze errichtet war, die Absätze der Terrassen mit Quaderwerk aus, so dass eine von vier Dreiecksflächen gleicher Neigung gebildete Pyramide daraus hervorging. Nur noch der Höhe der einzelnen Quader entsprechende kleine Absätze unterbrachen die Kontinuität der vier Flächen; auch diese wurden wieder mit einer Schicht von härterem kostbarerem Steine überkleidet und zwar genau nach dem Prinzipe der antiken Dachbedeckungen, nämlich so, dass jeder obere Stein den unteren überdeckte und gleichsam festhielt. Darauf meisselte man von oben herab die getreppte Bekleidung glatt, so dass noch eine bedeutende Steinstärke selbst an den Kanten der Konstruktionsquader übrig blieb. Die glatten abgemeisselten Flächen wurden hierauf spiegelgleich polirt und mit skulpirten Hieroglypheninschriften überdeckt. An der zweiten grossen

[1] Siehe Minutoli's Reise zum Tempel des Jupiter Ammon etc. Kapitel XIV und Atlas Tafel XXVII.

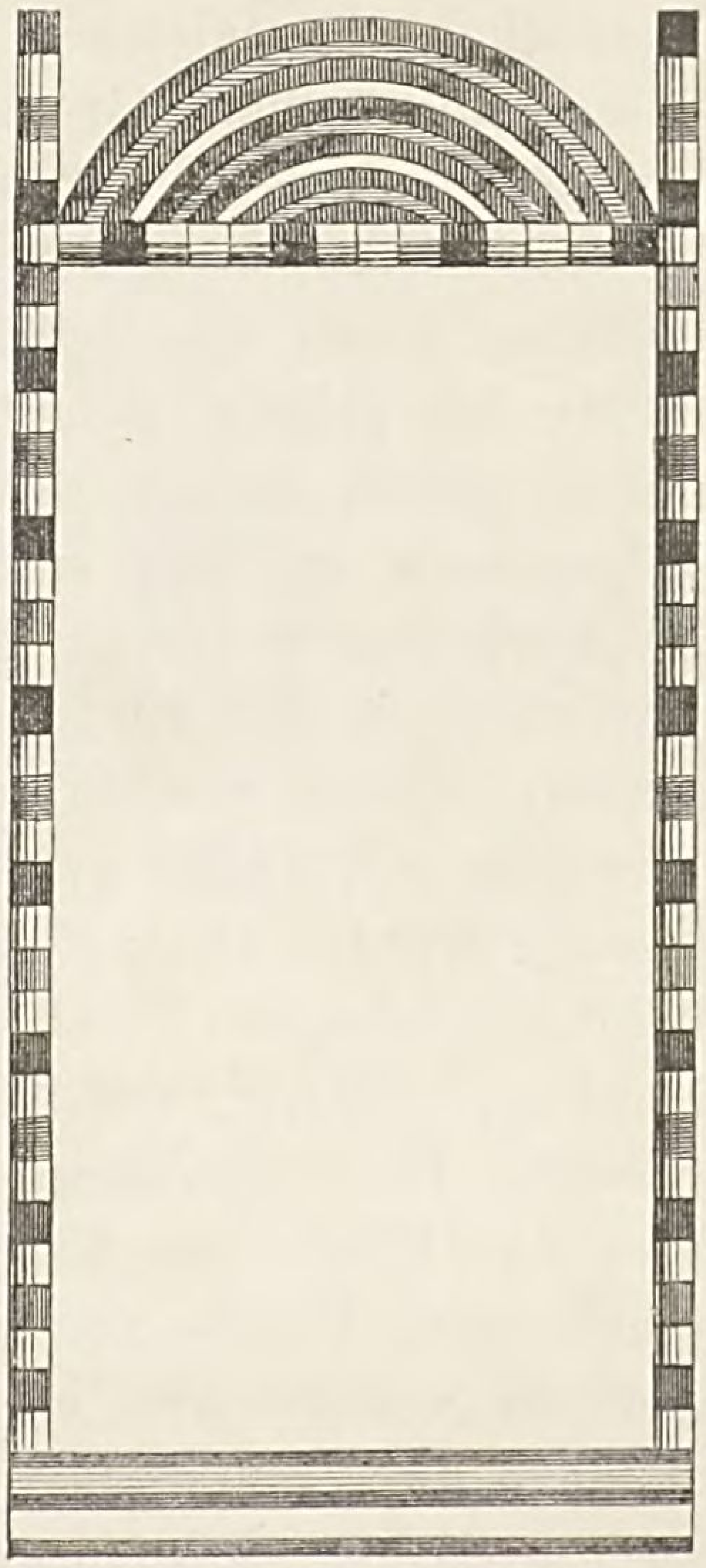
Pyramide von Gizeh, der des Chafra, hat sich zunächst der Spitze ein Stück dieser Bekleidung erhalten; Bruchstücke derselben Art fand man an den Füssen der andern. Durch Herodot und andere alte Schriftsteller erfahren wir, alle Pyramiden seien auf gleiche Weise zum Theil mit polirtem Granite bekleidet und mit Inschriften bedeckt gewesen; durch die arabischen Schriftsteller des Mittelalters finden sich ihre Aussagen in Betreff dieses Punktes bestätigt, sie melden, dass nach der Eroberung Aegyptens durch die Araber von diesen die unter der Decke versteckten Grabkammern erbrochen und geplündert und die Steine der Bekleidung zu andern Zwecken abgetragen wurden. — Angesichts aller dieser sichern Daten wollen dennoch Einige, z. B. Champollion Figeac, die Thatsache



Reste der Decke der Pyramide des Chafra.

dieser Inkrustation des Steinkernes in Zweifel ziehen oder entschieden in Abrede stellen. Dagegen möchte ich diese Inkrustation gerade für das Wesentlichste, so zu sagen für das Motiv des ganzen Steinbaues und die Verwendung der Platten aus Syenit und rosenrothem Granit zu der Bekleidung der (ältesten) Pyramiden aus ungebrannten Nilziegeln für den Anfang der Steinkonstruktion in dem am frühesten kultivirten Delta des Niles halten; für älter als den Quaderbau, der erst später der Solidität wegen die Stelle des Ziegelfüllwerkes zu vertreten hatte. Letzteres, sowie das spätere Quaderwerk, sind nur die Träger der vier kolossalen Spruchtafeln aus hartem Steine, welche die Thaten des Stifters in alle vier Himmelsgegenden und zu allen Jahrhunderten verkünden sollen. In der That ist die Pyramidenform für diesen Zweck mathematisch nachweislich die beste und solideste.

So erklärt sich die Erscheinung, dass die ältesten Steinmonumente Aegyptens, die des steinlosen Delta, aus äthiopischem Granit oder Syenit und nicht aus dem nahen Kalkstein oder aus Sandstein erbaut waren. In dem königlichen Theben ist der älteste, wahrscheinlich zuerst durch die Hyksos, sodann durch Kambyses zerstörte, Theil des Reichstempels von Karnak, die Stiftung des Gründers der ersten Thebaischen Dynastie Sosertesen I., ein Granitbau; in der That der einzige zusammenhängende Tempelruin aus den Zeiten des alten Reichs (etwa 2700 Jahre v. Chr.), dessen Granitbekleidungen jedoch zum Theil unter makedonischer Herrschaft, von Arrhidäos, erneuert oder vervollständigt wurden.



Aegyptisches Sacellum.

Auf gleiche Weise, obschon ohne Hieroglyphenschmuck, sind die Grabeskammern der Pyramiden von Gizeh mit Granit so zu sagen ausgefüttert. Eben so bestand das in seinen ältesten Theilen noch dem alten Reiche und der zwölften Dynastie angehörige Labyrinth aus granitbekleideten Ziegelwänden und Säulen gleichen Stoffs.[1]

Als eine Reminiscenz aus der Holzkonstruktion, die zugleich bei der Täfelung mit Steinplatten ihre praktische Geltung behielt, ist der die Ecken aller ägyptischen Mauermassen umrahmende Rundstab zu betrachten, dessen Ursprung in der beigefügten Darstellung eines sehr alterthümlichen Sacellum oder Sekos, das aus einem leichten Rahmen besteht, zwischen dem das Bild der Gottheit aufgespannt ist, vor Augen tritt. Bei der Inkrustation der Massen diente dieser hieratisch-symbolische Repräsentant des Gerüstes oder Holzrahmens dann zugleich praktisch zum Verstecken der Fugen der Getäfel am Rande des Monuments, das ohne diesen noch jetzt den Tischlern sehr wohl bekannten technischen Vortheil schwer zu bewerkstelligen war.

Bei Erwähnung jener ältesten Granitkonstruktionen ist der interessante Umstand nicht zu übersehen, dass sie sämmtlich die deutlichsten

[1] Lepsius, Briefe, Seite 74.

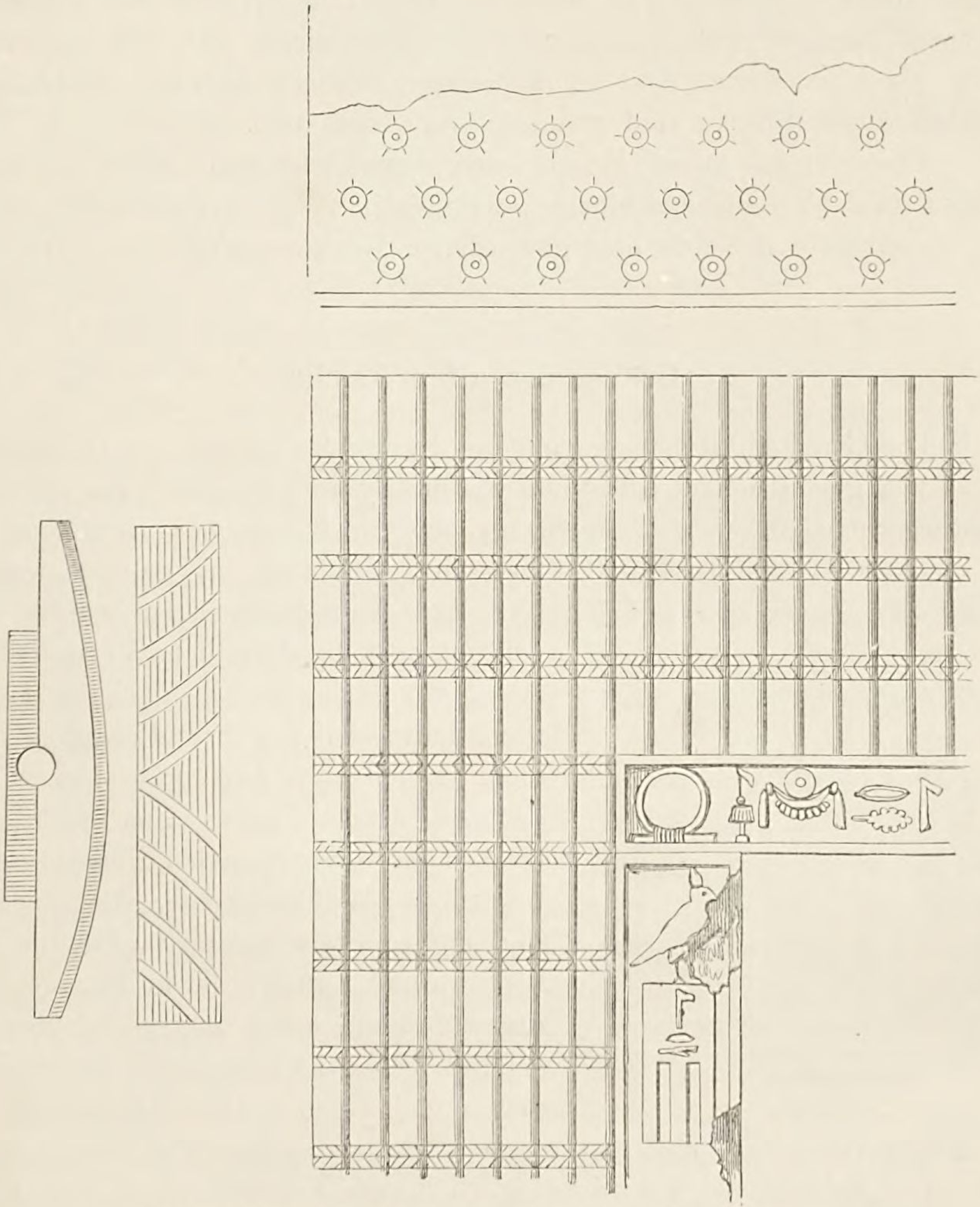
Spuren eines Farbenüberzugs, der sie einst vollständig bedeckte, an sich tragen. Der prachtvolle rosenfarbene äthiopische Stein, hochpolirt, skulpirt, dann über und über mit einer Farbenglasur bedeckt! Wer wollte dieses glauben, und doch ist es so! Abdallatif, ein arabischer Schriftsteller aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts, erwähnt in der Beschreibung der Ruinen von Memphis eines monolithen Sekos (Tabernakel) von neun Ellen Höhe und sieben Ellen Breite, bei acht Ellen Tiefe, der die grüne Kammer hiess, ohne Zweifel wegen der grünen Färbung seiner Oberfläche. Dessgleichen spricht er von einem dreissig Ellen hohen Kolosse aus rothem Granit, der mit einem rothen Firniss überzogen war, dessen Frische durch das Alter nur gewonnen zu haben schien. Dasselbe bestätigen in Betreff andrer Monumente neuere Reisende.[1] Doch bedarf es kaum der Berufung auf diese Zeugnisse, da Jeder, der die prachtvollen polirten Syenit- und Granitsarkophage, die unsere grösseren Museen zieren, etwas genauer betrachten will, leicht die Spuren des Farbenemails, mit dem sie einstmals überzogen waren, entdecken wird.[2] Das Verfahren bei dieser Farbeninkrustation der Granitoberflächen glich wahrscheinlich dem Emailliren und würde vermuthlich von den Griechen enkausis genannt worden sein, wozu sie alle Malerei rechneten, bei der die Farbe mit Hülfe grösserer oder geringerer Hitze auf den Grund befestigt wurde. Die polirten Flächen sind, wie es scheint, in der Regel mit durchsichtigen Emailfarben überzogen worden, der mattgelassene Grund der Hieroglyphen und Bilder wurde dagegen mit opaken Farben bedeckt. Wahrscheinlich wurden diese zuerst befestigt und wurde dann die ganze Fläche mit Einschluss der gefärbten Hieroglyphen mit einem gemeinsamen Firniss überzogen. Eine Analyse dieser zum Theil durchsichtigen Steinglasuren ist meines Wissens noch nicht gemacht worden. Ich hege die Vermuthung, diese ägyptischen Steinüberzüge seien gleich den assyrischen Schutzdecken der Felseninschriften leichtflüssiges Glas, Wasserglas, oder irgend eine ähnliche Kieselverbindung.

In dem von Minutoli geöffneten Innern der grossen Pyramide von Saqāra haben sich die Spuren einer sehr merkwürdigen Inkrustation der Wände gefunden, die mit der früher erwähnten altchaldäischen Fayencebekleidung die grösste Aehnlichkeit hat. Eine Grabkammer ist nämlich

[1] De la Rozière, anciennes exploitations de Granite in der Description d'Égypte. Bd. III, pag. 461.

[2] Z. B. die grünen und blauen Glasuren des Syenitsarkophages Rhamses III. (XX. Dynastie) in dem unteren ägyptischen Saale des Louvre.

mit konvexen Cylinderabschnitten aus fayencirtem Bimstein (oder einer unschmelzbaren Kapselerde) inkrustirt, und zwar sind die Stücke so verbunden, dass der Raum wie mit dicht aneinander gereihten flachen Wand-



Mosaikbekleidung einer Kammer in der Pyramide zu Saqâra.

säulen umschlossen erscheint. Die Glasur ist grünlich blau und glashart (wahrscheinlich opak und also zinnhaltig); anders gefärbte Streifen ziehen sich in Zwischenräumen horizontal über die geriefte Fläche der blauen Glasurwände fort. Die Platten sind in Kalk gesetzt und noch besonders

durch Metalldraht, der sich durch ein auf der hinteren Fläche jeder Tafel angebrachtes Ohr hindurchzieht, aneinander und mit dem Stuck verbunden.

Andre Räume waren ähnlich, aber mit Stücken aus farbigem, ägyptischem, fälschlich sogenanntem Porzellan, nicht einen Zoll lang, etwas über einen Zoll breit und nicht konvex, sondern flach, bekleidet. Die Farben dieser Stücke sind grün, schwarz, roth und purpur.[1]

Diess ist das älteste Beispiel von Mosaikbekleidung der Wandflächen und meines Wissens das einzige, welches in Aegypten gefunden worden ist, daher wohl der ihm hier gewordenen Notiz würdig.

Gräber des alten Reichs.

Die Grabkammern rings um die Pyramidengruppe von Gizeh, zum Theil von gleich hohem Alterthum wie die Pyramiden, jedenfalls derselben Kulturperiode Aegyptens angehörig, sind in mehrfacher Beziehung interessant. Sie sind aus gelblich weissen libyschen Kalksteinquadern massiv ausgeführt, aber die eigentliche Versteinerung des Motives der holzverkleideten Lehmwand hatte sich bei ihrer Erbauung noch nicht vollendet. Die Thürstürze sind kräftige runde Balken aus Stein, die Decken und vorspringenden Simse bestehen aus runden Palmstämmen; die Façaden sind ein in Stein skulpirtes Gefüge von Brettern und Lattenwerk, in Putz genauer ausgeführt und mit dem grellsten Farbenwechsel bemalt. So zeigen sie sich in natura und auf den Darstellungen.[2]

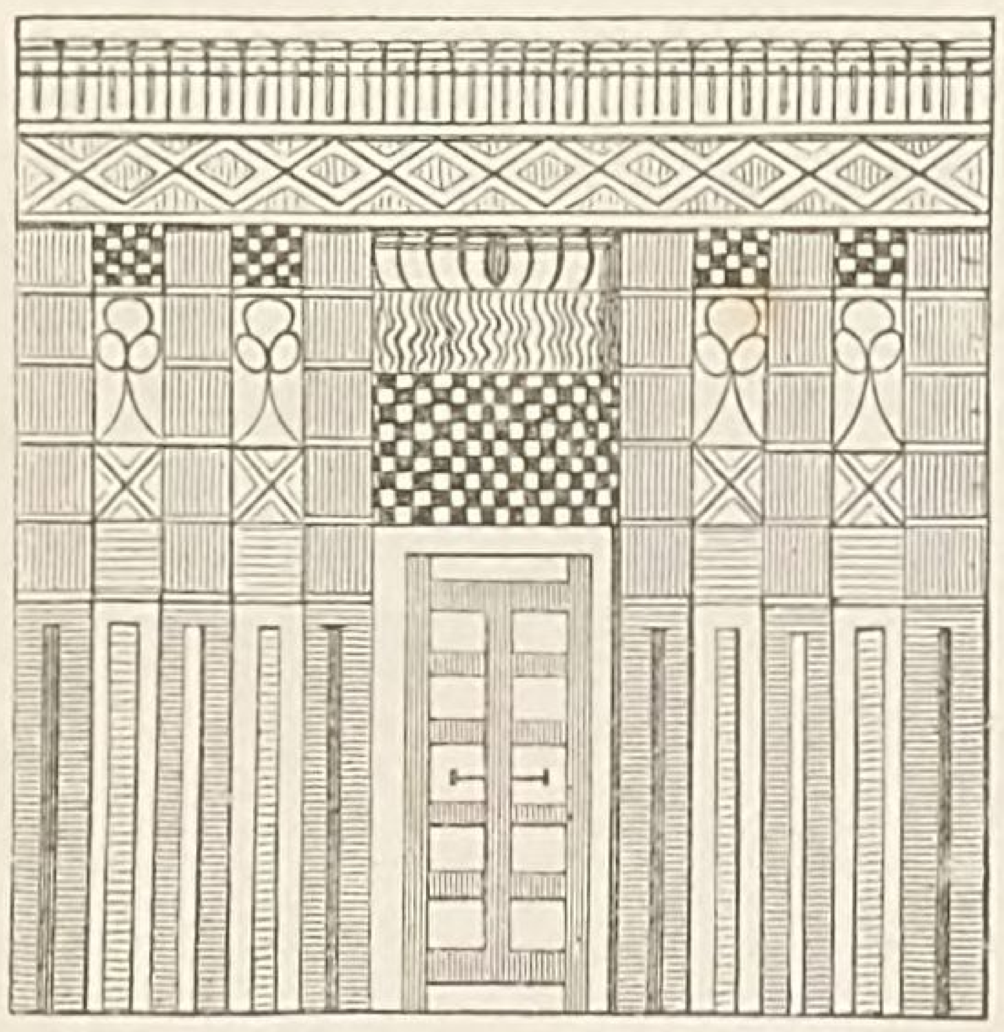


Abbildung eines ägyptischen Portales aus dem alten Reiche.

Der Rückblick auf den ältesten Façadenschmuck Chaldäas, den wir schon kennen, zeigt unwiderleglich dessen Verwandtschaft mit dieser

[1] Minutoli l. c. pag. 299 und Tafel XXVIII.

[2] Vide Lepsius Briefe und dessen grosses Kupferwerk. Wilkinson II, pag. 115. Aus dieser Holzbekleidungsnachahmung in Stucco ging dann auch ein Stil der Wanddekoration hervor, der ebenfalls in den chaldäischen Wandverzierungen (zu Wurka und sonst) sich wiederholt, nämlich das Füllungswerk. Siehe die Abbildung eines Hauses bei Wilkinson, Vol. II, pag. 131.

merkwürdigen Holzbekleidungsarchitektur, ausgeführt in stucküberzogenem Steine. Zugleich gemahnen beide an Aehnliches, was sich in Lykien und selbst in dem alten Hetrurien findet. —

Ueber die Malerei und Skulptur auf diesen Gräbern, deren allgemeinen nicht symbolisch-mystischen, sondern einfach darstellenden Stil ich schon kurz bezeichnete, bemerke ich noch, dass in den frühen Zeiten, aus welchen die ältesten Gräbergrotten stammen, das relief en creux wohl schon gekannt war, aber nur zu bestimmten Zwecken gebraucht wurde. Die meisten eigentlichen Bilder sind flach erhaben oder nur gemalt. Auch finden sich bereits Statuen aus jener Zeit, die bewegter, naturgetreuer sind und einen besseren künstlerischen Geist athmen, als die des jüngeren Reichs. Im Allgemeinen sind die Verhältnisse gedrungen, die Gesichter durchaus nicht typisch gehalten, sondern von fast geistvoller Portraittreue, mit eingesetzten Augen aus Bergkrystall und Onyx, die durch ihre Natürlichkeit und ihr Leben in Erstaunen setzen. Das schönste Exemplar statuarischer Kunst aus dieser Zeit, ein sitzender Hierogrammateus, gefunden unweit des sogenannten Serapeum oder der Apisgräber bei Memphis, befindet sich mit andern trefflichen Skulpturen des alten Reichs in dem ägyptischen Museum des Louvre. Jene genannte Figur aus, für Aegypten naturgetreu, nämlich ziemlich rothbraun polychromirtem, Kalksteine, steht den äginetischen in plastischer Vollendung der Formen wenig nach; in lebendigem Ausdrucke des Gesichts lässt sie dieselben weit hinter sich zurück.

Die Stuckbekleidung der Mauern und aller aus Stein und Terrakotta ausgeführten Gegenstände und der davon unzertrennliche polychromatische Schmuck ist eine Sitte, die niemals in Aegypten ganz abgeschafft aber im alten Reiche bis zu den Grenzen des neuen hinab in entschiedenster Weise gehandhabt wurde. Beispiel der berühmte in Stuck ausgeführte königliche Stammbaum Thotmes III. aus dem hinteren Anbau dieses Königes zu Karnak. [1]

In allen Gräbern bis tief in die Pharaonenzeit hinunter zeigt sich in der Wanddekoration die Erinnerung an das Urmotiv, das ihr zu Grunde liegt, nämlich an die Auskleidung der Wand mit gestickter Tapete. Die einzelnen Bilder sind umrändert, mit Borten versehen, gleichsam an die Mauer angeheftet, nicht, wie später, mit dieser identificirt. Der Tempellapidarstil, die Versteinerung des alten Motivs und die

[1] Jetzt in den unteren Räumen der Bibliothek zu Paris ohne Erlaubniss nicht mehr zugänglich.

Metamorphose der bildnerischen Darstellung in Mauerschrift findet in den Gräbergrotten nur langsamen Eingang, und, wie es scheint, beschränkte sich dieser Einfluss des herrschend gewordenen theokratischen Hieroglyphenstils selbst in später Zeit auf die Gräber der Könige und der Mitglieder des königlichen Hauses, deren Darstellungen sich ungefähr seit Rhamses V. (XV. Jahrh. v. Chr.) nur auf Todtenkult, auf Todtengericht und auf das Leben nach dem Tode beziehen, wogegen die Privaten und selbst hohe Beamte fortfuhren, ihre irdischen Schätze, Freuden und Verhältnisse auf den Wänden ihrer Gräber nach alter Sitte darstellen zu lassen. Doch konnte sich die Art der Darstellung dem Einflusse des herrschenden Kunststiles nicht mehr entwinden. — Ferner ist in jenen Gräbern alten Stils die Decke nicht mit Figuren und symbolischen Bildern bedeckt, sondern mit Motiven rein dekorativer Art, und zwar solchen, die ihren Ursprung aus der Weberei und Stickerei deutlich kundgeben. Dieselben ornamentalen Motive bilden auch die Einfassungen der Wandbilder, von denen oben die Rede war. Die Hieroglyphik konnte sich hier des Ornaments so wenig wie der darstellenden Kunst bemeistern, sondern jenes behielt seinen primitiven einfach-struktiven Sinn als Muster, als Naht, Saum oder dergl. Diese Wandverzierungen alten Stils sind in Komposition und Farbe untadelhaft und man könnte sie für die Vorbilder der griechischen halten, wären sie nicht das natürliche Gemeingut aller Völker, worauf gleichsam die Natur selbst diese verwies und hinführte.[1] (Siehe Farbendrucktafel XI.)

An ihre Stelle setzt der hieratische Pharaonenstil das symbolische Ornament, das gleichsam aus einer Reihung von Hieroglyphen besteht, und dem nur selten zugleich struktur-symbolischer Sinn innewohnt, gleichsam wie zufällig oder instinktiv. Zu diesen symbolischen Ornamenten gehören die Hathormasken, die Uräusschlangenreihen über der Platte der Hohlkehlbekrönung, die Namenschilder der Könige mit dem heiligen Symbol der Schlange rechts und links, die Skarabäen und dergl. Nur wenige ornamentale Symbole der ursprünglichen Art behält der hieratische Hieroglyphenstil bei und selten ungeändert; z. B. das Federornament der Hohlkehle, das aber durch Namenschilder, geflügelte Weltkugeln, geköpfte

[1] Das verdienstvolle Werk Wilkinsons enthält eine Auswahl solcher Muster (Vol. II, pag. 124), von denen ich einige auf Farbendrucktafel XI. gab, mit Beifügung einer skandinavischen Stickerei, die aus dem frühen Mittelalter stammt, deren ähnliche aber noch jetzt als Geschicklichkeitsprobe und Vorbild für spätere Anwendung beim Zeichnen der Wäsche von den Bäuerinnen Holsteins gestickt werden.

Gefangene und dergl. durchsetzt wird und sich triglyphenartig gestaltet. Dann das Bandgeflecht der Rundstäbe, welche die Mauerflächen einfassen, das Lotosornament auf dem schwarzen Grunde der Sockelplatten der Gebäude, das übrigens ebenfalls schon hieroglyphisch geworden ist, und wenige andere.

Es ist ein sehr verbreiteter Wahn, den starren hieratischen Stil Aegyptens als etwas Ursprüngliches, gleichsam als das Windelband der Kunst, zu betrachten, aus dessen Fesseln sich Aegypten niemals habe befreien können, aus welchem aber ein Aufschwung zu freier Kunst möglich sei, welchen Schritt die Griechen zuerst gewagt hätten. Die Sache verhält sich umgekehrt.

Langsamwirkende tausendjährige Einflüsse vollendeten dieses Werk der Versteinerung; bereits zur Zeit der Pyramidenerbauer war sie weit vorgeschritten und wir erkennen an den ältesten Monumenten nur noch die Spuren einer schon im Erstarrungsprozesse begriffenen frischeren Kunst, die freilich auf früher Entwicklungsstufe bereits dem Typhon, dem versteinernden Wüstendämon für immer und unrettbar anheimgefallen war. Auf jener frühen Entwicklungsstufe hatte sie verwandtschaftliche Züge mit derjenigen Kunst, die in Westasien noch in späterer Zeit sich erhielt und die auch in dem vorgeschichtlichen Hellas einheimisch war, woselbst sie das günstige Klima und den Boden zu voller Entwicklung fand, — nicht ohne Einfluss von Aegypten her, oder doch wenigstens nicht ohne Beimischung eines hierarchisch-ägyptisirenden Elements, das vielleicht ganz unabhängig von Aegypten aus hellenischem Boden hervorging, und eine Periode hindurch, die keineswegs die erste Frühperiode der griechischen Kunst war, gefahrdrohend für sie wurde. Aber ionischer Geist bändigte glücklich den versteinernden aristokratischen Dämon bis zu dem, für sein formales Schaffen nothwendigen, ihm nicht ursprünglich eingeborenen, Takte für Mass und Gesetzlichkeit.

§. 76.

Säulenordnungen.

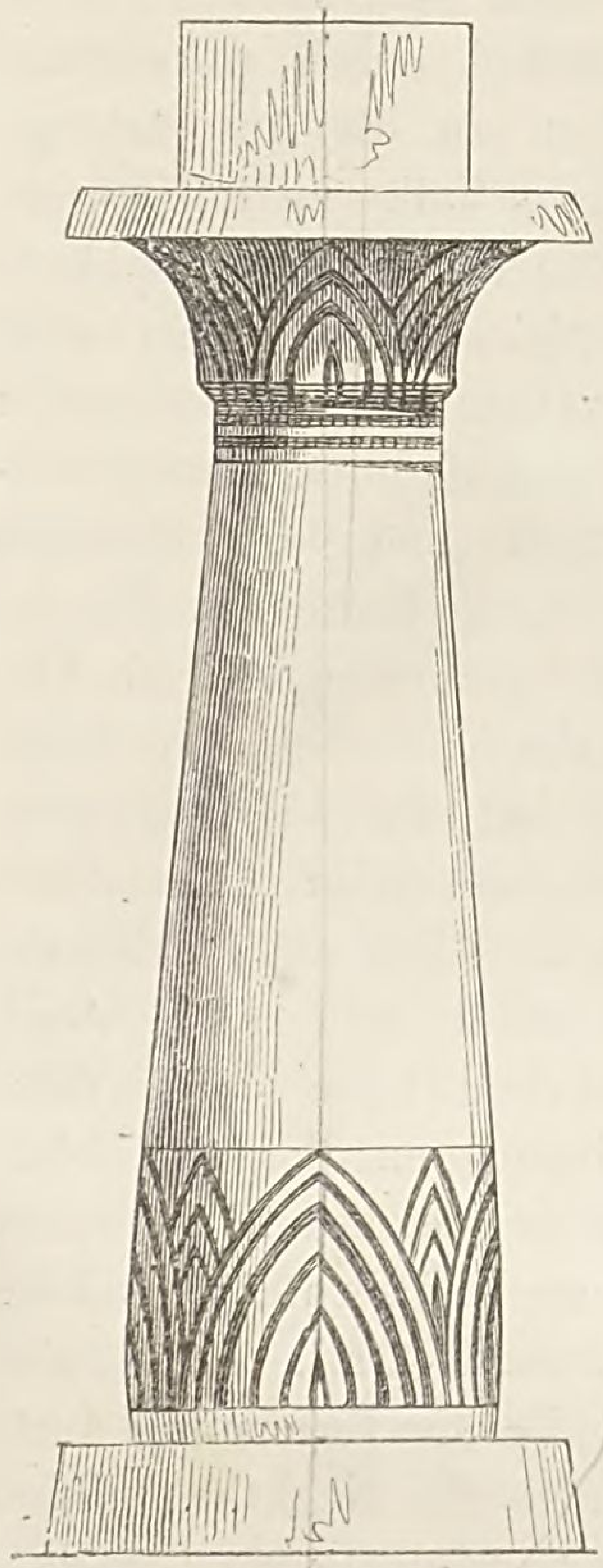
In den Säulen und dem von ihnen Getragenen tritt der Prinzipiengegensatz zwischen früh-ägyptischer und pharaonischer Kunst noch schärfer hervor, obwohl, wie schon bemerkt worden ist, das früheste, was Aegypten an Werken der Kunst aufzuweisen hat, bereits den Uebergang zu dem späteren Stile bezeichnet.

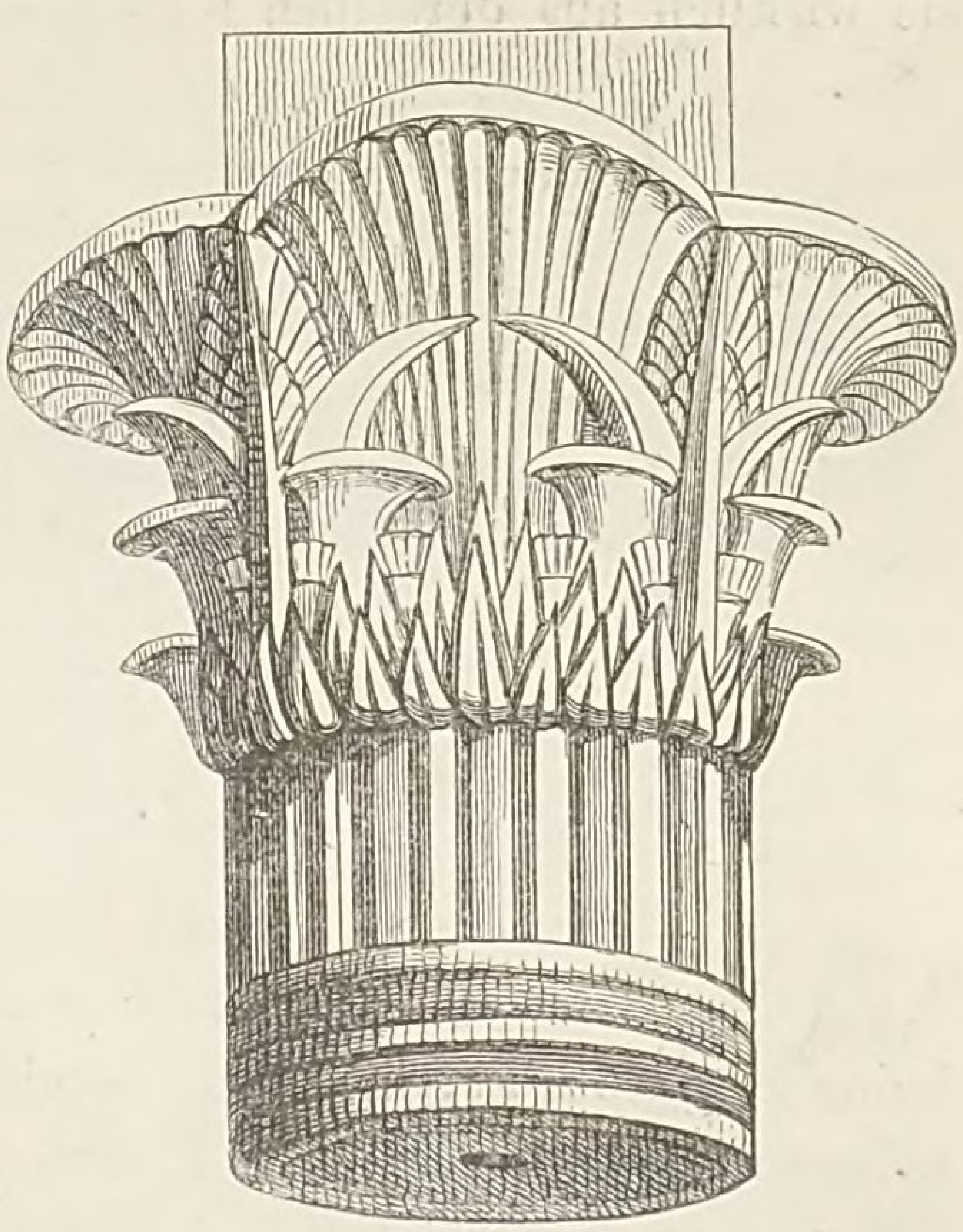
Hier muss ich auf Vorhergegangenes zurückverweisen. Es wurde gezeigt, wie in der westasiatischen Kunst die sogenannte Ordnung der Säulen, das heisst die Kunstform der stützenden und getragenen Theile des Baues, einen vornehmlich technischen Ursprung hatte; wir hatten sie aus dem Prinzipe der Hohlkörperkonstruktion abgeleitet, indem in allmäligen Uebergängen die statische Funktion von dem ursprünglichen Holzkerne auf die umgebende Hülle desselben überging. Der Kern ward überflüssig, als die metallische Hülle in sich selbst genügende Kraft zum Stützen und Spannen gewonnen hatte. Diesen Hohlkörpertypus behält die Ordnung selbst nach ihrer Metamorphose in den Steinstil. Ihre Kunstform ist zugleich aus der Umhüllung und aus der Struktur hervorgegangen; beide Gegensätze versöhnen sich in ihr. Das Gegentheil davon ist die Ordnung des pharaonischen Aegypten; absichtsvolles, grundsätzliches Scheiden der umhüllenden Kunstform von der Struktur ist ihr Entstehungsprinzip. Die Struktur, der ursprüngliche Holzkern ist hier von der Umkleidung sorgsam getrennt gehalten; diese hat nichts zu tragen, sondern nur zu bekleiden und zu schmücken, oder vielmehr eine symbolische Sprache zu sprechen, deren Sinn sich nicht auf das Werk selbst bezieht, sondern auf dessen Bestimmung und Weihe. Das Motiv dazu ist ursprünglich und naturwüchsig in gesuchter Weise, wie alle Motive des pharaonischen Stiles. Es sind die mit Rohrstengeln und Papyrosbinsen geschmückten vierkantigen Holzpfähle der Baldachine, wie sie bebändert und bekränzt auf zum Theil sehr alten Darstellungen religiöser Feiern und Pompen häufig wahrgenommen werden[1] und noch in ptolemäischer Zeit gebräuchlich waren, wie wir aus der bereits mitgetheilten Beschreibung des alexandrinischen Festzeltes und der des grossen Nilschiffes wissen. Ueber dem kelchförmigen Kronenbüschel des oben am Halse der Säule zusammengebundenen Rohres ragt der steinerne Strukturkern sichtbar heraus und trägt den glatten, nur von Hieroglyphenreihen gezierten, Sturz; weil aber die Rohrstengel als aufwärts steigende Stäbe eine Art von struktiver Thätigkeit zulassen, hat man später sie mit einem gemalten Teppiche umhüllt, wodurch die vollkommene Indifferenz und Passivität der Umkleidung in statischer Beziehung erreicht worden ist, damit durchaus kein dynamisch-symbolischer Nebenbegriff sich störend in den tendenziös hieratischen Sinn dieses Umkleidungsschmuckes hineindränge und die klare Verständlichkeit des letzteren störe. In dieser Weise treten sie meines Wissens zuerst in der gross-

[1] Vergl. den Holzschnitt auf Seite 289.

artigen Doppelreihe von Triumphalsäulen auf, die zu dem zweiten inneren Vorhof des Tempels von Luxor führt, ein Werk Amenophis III.[1]

Diese Form wandte das alte Aegypten für monumentale Zwecke nicht an, wenigstens haben sich keine Spuren davon aus der Zeit des alten Reichs erhalten; dafür begegnen wir auf diesem Gebiete zwei andern Säulenformen, wovon die eine den absoluten Gegensatz der pharaonischen Kelchsäule bildet, die zweite aber gleichsam die Knospe und der Ansatz zu letzterer ist, eine entschiedene Uebergangsform. Bei der ersten, der sogenannten protodorischen



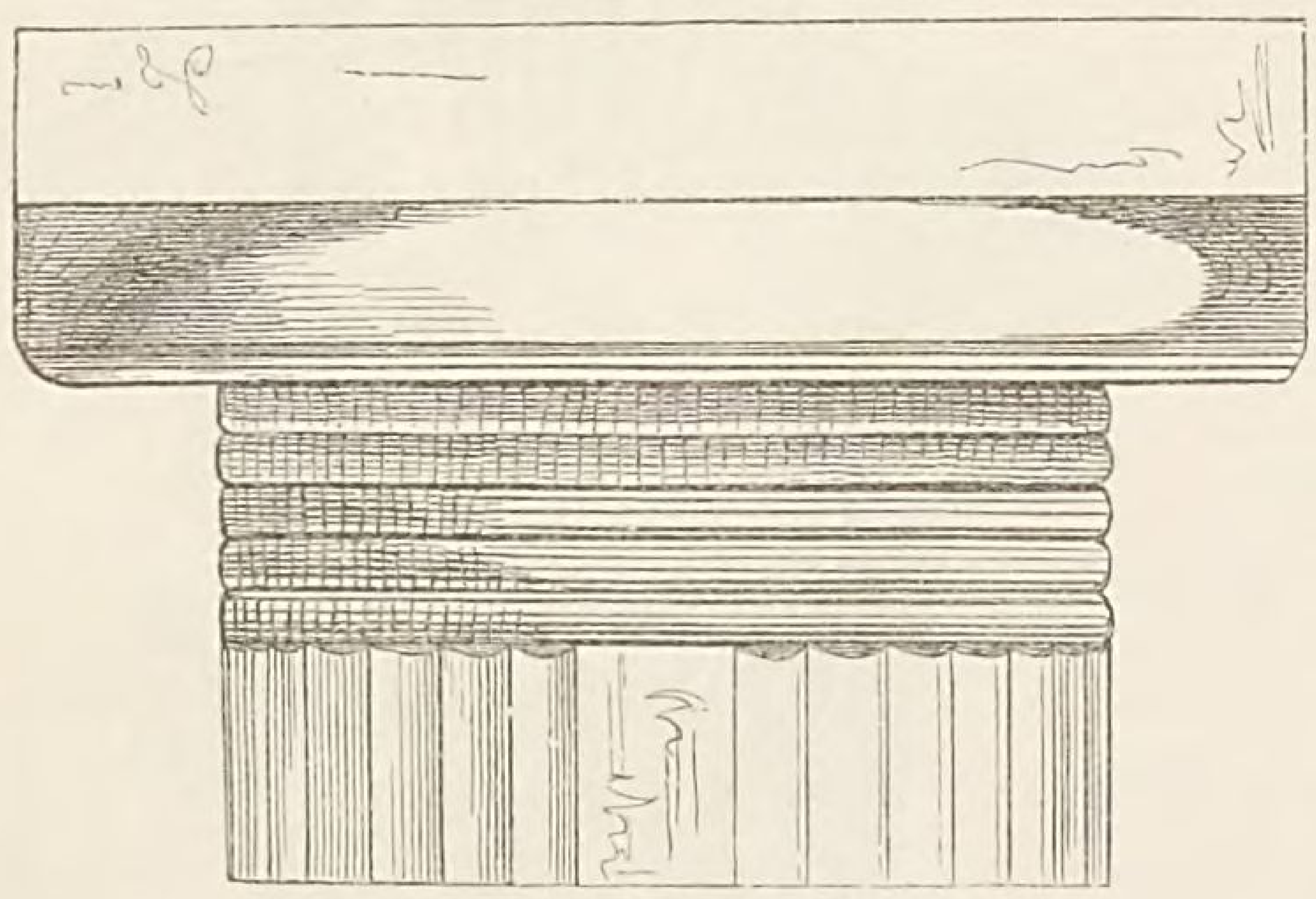


Säulen mit kelchförmigem Kapitäle.

Ordnung, tritt das struktive Element als alleinig formengebend auf. Ein straff kannelirter, verjüngter, auch mitunter walzenförmiger Schaft, in

[1] Die Säulen mit kelchförmigem Kapitäle sind zuerst in Wirklichkeit nur Baldachinträger und gleichsam von der eigentlichen Tempelanlage noch unabhängig. Sie bezeichnen den heiligen Dromos, den Weg der Prozession, die unter dem Schatten der von ihnen getragenen Schutzdecken dahinzieht. So zu Luxor, so in dem ungefähr gleich alten Memnonium Rhamses II., so auch in dem Vorhofe des Tempels zu Karnak. Alle eigentlichen Steindeckenträger sind im Gegensatz zu jenen Baldachinträgern entweder von der sogenannten protodorischen Ordnung oder sie haben Kapitäle in Lotosknospenform.

männlich schlanken Verhältnissen, trägt einen Abakus, entweder unmittelbar (Beni Hassan)[1] oder durch die Vermittlung eines Wulstes, der durch mehrere Ringe oder Riemen mit dem Schafte verbunden ist. Vielleicht suchte derselbe Priestergedanke, welcher später die Kelchsäule erdachte, vorher in diesen nackt konstruktiven Formen einen äquivalenten, wenn auch antiphonischen Ausdruck; der Gedanke nämlich durch scheinbar ursprünglichste Motive der Baukunst den Glauben an die Autochthonie des Régime, welchem die Monumente angehören, im Volke zu befestigen; man wollte die Säule als den einfach abgefaseten (an den Ecken abgestumpften) quadratischen Wandpfeiler charakterisiren. Vielleicht aber auch ist sie eine auf natürlichem Wege bereits verarmte Form und datirt sie wirklich aus derselben Kunstperiode, welcher die steinbekleideten Erdmonumente und die in Quadern ausgeführten Lattenfaçaden der Memphisgräber angehören. Der echinuslose, einfach abgefasete Schaft mit dem Abakus wäre dann in stilhistorischer Beziehung jüngeren Ursprungs als die gleiche Säule mit dem Echinuskapitäl und träte durch diese Vermittlung mit der asiatischen tubulären Metallsäule in einen, wenn auch entfernten, Grad der Stilverwandtschaft. Wir sind beinahe genöthigt, hier eine solche absichtslose Formenverarmung anzunehmen, in Betracht des Kontrastes, in welchem die Nacktheit dieser Stützen zu dem relativen Reichthum des dreifach gegliederten Gebälkes steht, welches sie tragen. Allerdings erscheint an einigen der protodorischen Gräber das Gebälk noch sehr primitiv, wie an den Gizehgräbern, als Balkendeckenvorsprung; andere Darstellungen solcher Gräber deuten dagegen auf einen Architrav, mit Platte, Tropfenbehang und darüber befindlichem Friese, hin; die Bekrönung scheint zu fehlen und war vielleicht schon in Form der späteren Hohlkehle.



Protodorisches Kapitäl.

Aehnliche Ursachen konnten auch auf anderer Stelle ganz ähnliche Wirkungen hervorbringen; ein dem pharaonischen in gewissen Grund-

[1] Sie sind keineswegs selten; siehe Falkener: On some Egyptian-Doric columns in dem Museum of classical antiquities Nr. 1, January 1851.

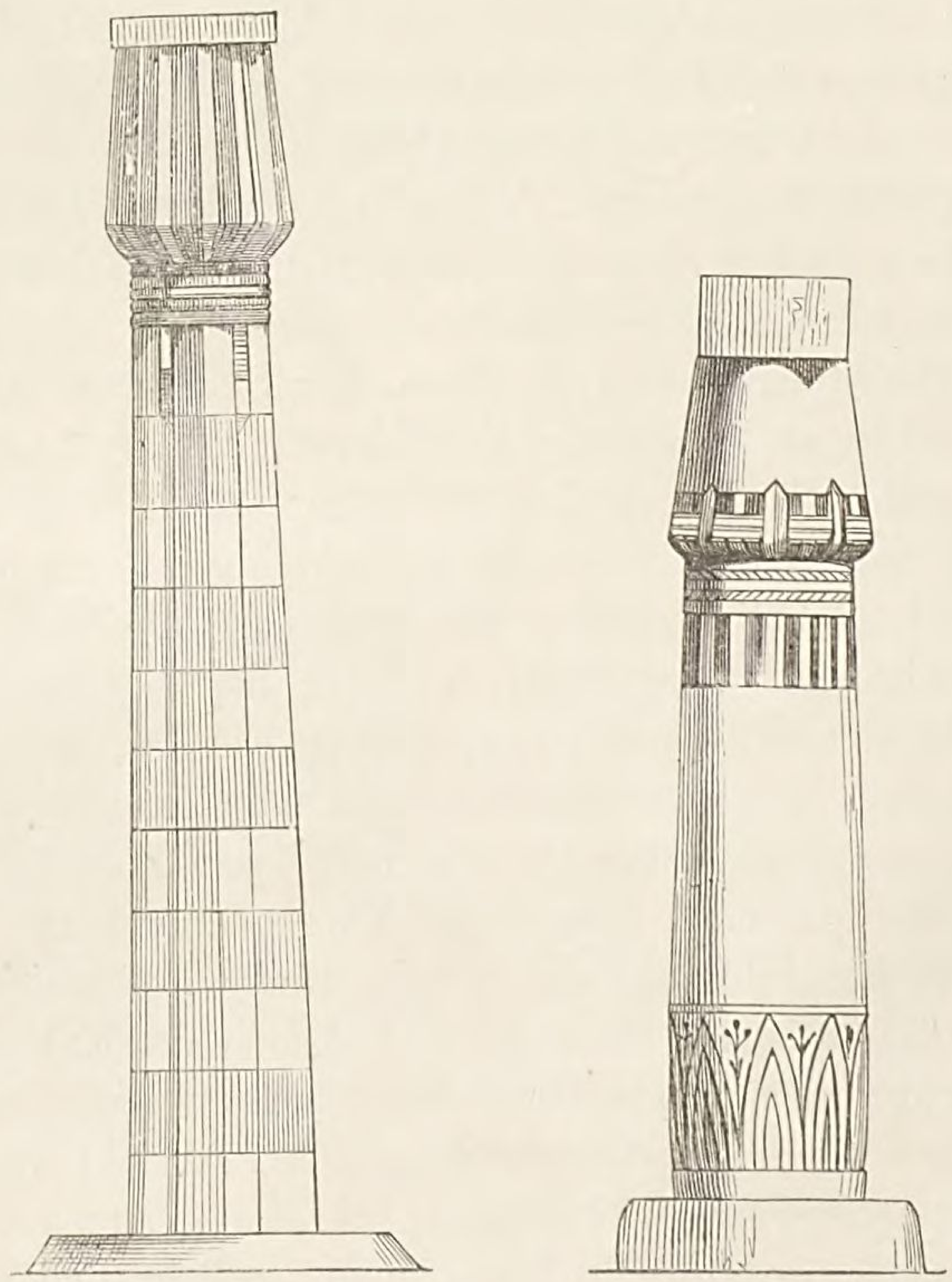
sätzen verwandtes staatliches Prinzip, das sich in Hellas erhob und mit richtigem politischem Takte sofort seinen Institutionen in grossartigem Massstabe baulich monumentalen Ausdruck gab, konnte von reicheren Formen, die gleichsam das Gemeingut aller Kulturvölker der antiken Welt in frühesten Zeiten waren und sich, ähnlich wie in dem alten Reiche Aegyptens und in Asien, auch in dem alten Hellas vorfanden, auf einfachere verfallen und so die Grundzüge des dorischen Stiles feststellen, ohne dieselben von den memphitischen Vorbildern zu entnehmen. Indessen thut, wenn letzteres der Fall gewesen ist, diess der Originalität der dorischen Hellenen nicht den mindesten Abbruch, in Betracht dessen, was sie aus diesem angeblich entlehnten Motive zu machen wussten.

Die Mitte zwischen dem sogenannten protodorischen Schafte, dessen Kannelürenschmuck seinen augenbefriedigenden Reiz daher entnimmt, weil er gleichsam der dynamischen Funktion der Säule zum Ausdrucke dient, weil ihre Straffheit und konzentrirte Widerstandskraft durch ihn anschaulich wird, und der Säule mit dem Kelchkapitäle, bei der das Strukturschema nichts mit der schmückenden Bekleidung gemein hat, hält die Säule mit dem Lotoskelchkapitäle. Bei ihr ist der unsichtbare, den Abakus tragende, Strukturkern gleichfalls, wie bei der Kelchsäule, von Rohrstämmen umkleidet, die, mit naturgetreuer Entasis, rings um den Fuss des Strukturkernes wie aus gemeinsamem Petalon hervorwachsen, oben unter der Knospenkrone durch Riemen um diesen befestigt sind; ein dem gewöhnlichen Kopfputze der ägyptischen Damen abgeborgtes ornamentales Motiv, nämlich Lotosblumen, die in die Riemen eingebunden scheinen, legen sich in die Zwischenräume der Lotoskelche des Kapitäles, um dieses zu beleben und zugleich als Haupt zu charakterisiren.[1] Gleiche, rein dekorative, noch nicht mystisch symbolische, Absicht verräth auch die Weise ihres polychromen Schmuckes, der, wenigstens an einigen der ältesten Beispiele, in abwechselnd blauen, gelben und grünen Ringen besteht, die in gleichen Breiten den Schaft umgeben, gleich als wäre dieser aus eben so vielen verschiedenfarbigen Quadern aufgeführt. Im frühesten Auftreten besteht der Rohrbündel nur aus vier Schaften (Beni-Hassan), hernach wächst die Zahl der letzteren bis auf acht und zwölf (Soleb in Nubien, Luxor), endlich verschwinden sie, wie bei der späteren Kelchsäule, hinter einer Hieroglyphendecke, die den Schaft sammt dem Kapitäle umschliesst; nur an dem Fusse bleibt eine leichte gemalte Schilfblattverzierung zurück als letzte Reminiscenz des verhüllten Organismus,

[1] Vergl. die Figuren auf Seite 198.

der durch die Verpuppung in eine kompakte Widerstandsmasse überging. (Hypostyl Rhamses II. zu Karnak; Tempel des Khons ebendaselbst.)

Das Charakteristische dieser Säule, deren Stilgeschichte hier in aller Kürze entworfen wurde, ist nun aber, dass ihre ursprüngliche Rohrumhüllung nicht, wie bei der Kelchsäule, in Beziehung auf das Fungiren der Säule als stützendes Glied neutral und indifferent bleibt, vielmehr



Säulen mit Lotosknospenkapitäl.

alle vegetabilischen Linien und Kurven, die sie beleben, den elastischen Widerstand gegen die Wucht des Würfels, der auf den abgeflachten Lotosknospen ruht, und die Spannung, die daraus hervorgeht, in entschiedenster Weise ausdrücken. Aber der Widerstand der zarten Lotoskelche will nicht genügen, und das ästhetische Gefühl beruhigt sich nur einigermassen durch die Voraussetzung eines solideren Kerns, den die Kelche gleichsam nur mitstützend umgeben. Diese Form ist somit weder organisch selbstständig, weil sie ohne den hinzugedachten inneren Pfeiler nicht

bestehen kann, noch ist sie es in dem Sinne der Emancipation von aller mechanischen Thätigkeit, wie bei der Säule mit Kelchkapitäl, die diese Funktion dem unbelebten Kerne ungetheilt zuwendet.

Das pharaonische Aegypten, seinem anorganisch architektonischen Prinzipe getreu, musste diese Kunstform daher entweder ganz fallen lassen oder sie der Spur von organischer Strebsamkeit, welche in ihr wohnt, durch das bereits bezeichnete Mittel berauben, um auf ihrer Umhüllung gleichzeitig ein weites Feld zu symbolisch-bildlichen Darstellungen und umfassender Hieroglyphenschrift zu gewinnen. [1]

Wie bewusstvoll das oft genannte Régime des pharaonischen Aegypten das Prinzip der glänzenden Trennung der Kunstform von dem Strukturkerne verfolgte, zeigt sich am klarsten in der Weise, wie die Wandstatuen vor die an sich durchaus ungegliederten und leblosen Pfeiler gestellt werden. Hier ist die Scheidung der beiden Elemente, deren innigstes Ineinanderaufgehen die hellenische Kunst charakterisirt, gleichsam die Trennung des Geistes von der Materie, in entschiedenster Weise erreicht. —

Wie jene verpuppten oder mumisirten Säulen mit Knospenkapitäl, sind auch sämmtliche Mauern, demselben Prinzipe gemäss, gleichsam in Teppiche total eingewickelt; der steinerne Kern als solcher, als Struktur nämlich, tritt nicht zur Erscheinung, fungirt auch nicht anders als insoweit er sich selbst aufrecht erhält und fest ist, sonst ist er durchaus passiv; denn die Steindecke, die er trägt, ist äusserlich nicht sichtbar und wird innerlich durch bekleidende Malerei in ihrer Massenwirkung negirt.

Dieser Strukturkern der Mauer ist durchaus nichts anders als die Staffelei der skulpirten stuckbekleideten und polychromirten Wand, die ihrerseits als Raumabschluss und zugleich als mächtige Schreibtafel auftritt. Ja man möchte diess letztere für ihre Hauptbestimmung halten. Nächstdem erscheint die Mauer, als Masse betrachtet, immer noch als steinernes Nachbild ursprünglichen Nilziegelbaues, bei ihrer Abböschung, ihrer übermässigen Dicke, der ihr fehlenden Gliederung und der totalen Abwesenheit vorspringender Theile. An diesen Ursprung erinnert auch das nie fehlende Stuckgewand, ohne welches das zwar genaue aber

[1] Die weiteren Säulengattungen Aegyptens werden hier nicht weiter berücksichtigt, weil sie nur formale, nicht prinzipielle, Unterschiede von den genannten bieten, auch meistens der späteren zum Theil ptolemäischen, und selbst römischen, Zeit angehören.

unregelmässig geordnete Quadergefüge an sich unschön hervortreten und die Züge der Hieroglyphenschrift undeutlich machen würde. — Nicht nur die vertieften Reliefs sind mit feinem Stucco präparirt und dann bemalt, auch die ganze Wandfläche ist damit bekleidet und hierauf farbig abgetont. Diess bemerkten schon die Architekten von der expédition d'Égypte und findet durch spätere Reisende volle Bestätigung. Auch der jetzt weissscheinende Stuck zeigt Spuren einer Tränkung, einer *βαφή*, d. i. eines firnissähnlichen Ueberzugs, der ihn fester machte [1] und meistens gefärbt war. Die Sockelplatten an den Füssen der Mauern sind schwarz mit darauf gemalten Lotos- und Papyrosstauden; auch die Hauptfläche der Mauer ist nicht selten dunkelfarbig, wie an Theilen des Tempels zu Deir el Bahri (Theben), die mit bunten Darstellungen auf dunklem Grunde ausgemalt sind. Dergleichen dunkelgründige Wandmalereien aus Aegypten sind auch in den europäischen Sammlungen nichts Seltenes; — doch ist im Allgemeinen das Hellgrüne vorherrschend, wegen der Deutlichkeit des Lesens, denn die ägyptische Polychromie hatte aufgehört der Absicht des Schmückens zu dienen, war das Mittel geworden, den Sinn der Darstellung deutlich sprechen zu lassen, wobei sie dem strengen Kanon der Hieroglyphik zu folgen hatte. Nicht mehr Farbenmusik, sondern Farbenrhetorik wird hier aufgeführt. — Diesen Vorschriften widersprach es nicht, für die Plafonds die uralt traditionelle himmelblaue Farbe mit dem Sternenschmucke beizubehalten. Nur bereicherte sich das einfache Himmelszelt, mit wachsendem Umsichgreifen der Bilderschrift, mit geflügelten Sonnen, kolossalen Geyern, Thierkreisen und sonstigen, zum Theil höchst seltsamen, astronomischen Symbolen.

Um zu resümiren: Die zu Anfang des §. 75 angeführte Aeusserung des Herodot bewahrheitet sich vollständig in Beziehung auf den ägyptischen Baustil, insofern er das Umgekehrte desjenigen anderer Völker des Alterthums dadurch wird, dass bei diesen die Konstruktion immer mehr den Kern verlässt, äusserlich wird, sich sichtbar darlegt und mit der Dekoration identificirt, dass dagegen in Aegypten die Konstruktion auf den Kern zurückverwiesen wird und die Dekoration, d. h. die Kunstform in keiner direkten Beziehung zu der Konstruktion steht. Dem entspricht auch in höchst bemerkenswerther Weise die Tendenz der übrigen

[1] Die Granitquader einiger Tempel sind zum Theil innerlich zerfressen und nur ihre Kruste hat sich gegen die zerstörenden Einflüsse der Feuchtigkeit und der Luft erhalten, wegen der im Texte erwähnten Tränkung oder Glasirung des Steins. (Minutoli und andere Reisende.)

von der Baukunst mehr unabhängigen Produkte der Kunst und des Kunsthandwerks. Die getriebenen Metallarbeiten sind selten, wenn überhaupt deren von einiger Bedeutung gefunden wurden, dafür Metallguss mit festem Kerne, und solides Holz. Alles in diesen Stoffen ausgeführte Geräth trägt im Gegensatz zu sonstigem frühen Werke anderer Völker den Stil des Gusswerkes und der festen Stabkonstruktion. Doch hierüber ist schon in dem Paragraphen über chaldäisch-assyrischen Möbelstil das Nöthige gesagt worden.

Gewisse Eigenthümlichkeiten der ägyptischen Polychromie, der einzigen, die sich vollständig erhalten hat, werden in den folgenden Paragraphen besprochen werden; eine besondere Technik jedoch, deren Einfluss auf die hellenische Enkaustik mir unzweifelhaft erscheint, muss ich hier am Schlusse dieses Paragraphen noch kürzlich besprechen: diess ist das Metallemail, dessen Kenntniss von Neueren ganz ohne Grund den Aegyptern abgesprochen wird. Plinius meint theils durchsichtig theils opak emaillirte Silberarbeit, wenn er sagt: „der Aegypter färbt (tingit) „das Silber, damit er in den Gefässen seinen Anubis wiederfinde; er „malt es auch, ohne die Oberfläche zu vertiefen“ (pingitque non caelat argentum). [1]

In den zwanziger Jahren wurde in der Gegend des alten Kanopus eine mit einem durchsichtigen Purpuremail überzogene Goldplatte gefunden. [2] Kleine Goldfiguren mit buntgefiederten Schwingen und andere Gegenstände aus Gold und Metall, deren Oberfläche mit ausgegrabenen Vertiefungen bedeckt sind, welche letztere Glasflüsse der verschiedensten Farben enthalten und ein polychromes goldumrändertes Muster oder Dessin bilden, sind nichts anders als Emails, in der sogenannten Champlevé-Manier. Auch habe ich Schmucksachen gesehen, die zu den sogenannten émaux cloisonnés gehören, nämlich auf eine Metallfläche gelöthete dünne Goldfäden, deren Zwischenräume mit Email gefüllt sind. (Émail cloisonné z. B. im ägyptischen Museum zu Florenz.) Aegypten produzirte also alle uns bekannten Sorten Email und war gerade in dieser Kunst, wie überhaupt in der Glasfabrikation, im Alterthum berühmt und tonangebend. Die Alten nannten diess eingebrannte Malerei encaustum, und die Wachsenkaustik der griechischen Tempel war nur eine Zweigart dieser Technik, die einen guten Theil ihrer stilistischen Eigenschaften theils von der Metallenkaustik, theils von der Terrakottaenkaustik, die beide älter sind, ererbte. Darüber wird Näheres später gegeben werden.

[1] Plin. XXXIII, 9.
[2] Minutoli l. c. pag. 308.

Es dürfen zuletzt als hierher gehörig die merkwürdigen Steinschranken nicht unberührt bleiben, die überall, wo in Aegypten Säulen in antis vorkommen, gefunden werden.

Die Gehege der heiligen Thiere waren das erste Motiv dieser Säulenbauten, die den Peripteren der Hellenen in gewissem Sinne verwandt sind; sie wurden erst später zu den Tempelfaçaden, den sogenannten Propyläen, verwandt, die alle aus nicht früher Zeit stammen.

Die Schranken, welche bei dieser Art von Anlagen die Säulen oft bis zu Dreiviertel ihrer Höhe umschliessen, mit ihrem seltsam durchbrochenen Thürgerüst, geben uns ein Vorbild ähnlicher Dispositionen an den griechischen und römischen äusseren Säulenfaçaden, deren Zerstörung einen tief eingewurzelten Irrthum erzeugt hat, wonach der antike periptere Tempel sich für uns wie ein Vogelkäficht gestaltet, mit ringsum bis zur Sohle geöffneten Interkolumnien, welche verkehrte Vorstellung uns noch später beschäftigen soll.

§. 77.

Hellas. Kleinasien.

Wir nähern uns der letzten Entwicklung des Prinzips, das uns schon so lange beschäftigte.

Hellenische Kunst konnte nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände der Gesellschaft hervorwachsen; sie musste in Beziehung auf ihre Elemente und Motive dem komponirten Charakter entsprechen, der das Hellenenthum überhaupt bezeichnet und der auch sonst, z. B. in der griechischen Mythologie, so klar zu Tage tritt. Diese ist eine selbstständige poetische Schöpfung des späteren Hellenenthums, die uns zuerst im Homer und im Hesiod in künstlerischer Gestaltung begegnet; aber sie basirt auf einem Wuste von Bruchstücken einer obsolet gewordenen metaphysischen Natursymbolik, untermischt mit historischen Ueberlieferungen, fremden und einheimischen Glaubensartikeln, Legenden und Superstitionen.

Wie aus diesem üppigen Chaos die freie Götterpoesie sich entwand, eben so war die bildende Kunst, als Illustration der ersteren, auf den Trümmern älterer einheimischer und fremder Motive hervorgeschossen. Wie der herrliche Marmor, der den Küsten und Felsen Griechenlands Gestaltung gibt, ungeachtet seiner homogenen Bildung, durch Adern, durch darin zerstreute Fossilien und andere Zeichen, seine sedimentäre

Entstehung verräth, — eben so wenig verleugnet die hellenische Kunst ihren sekundären Ursprung; auch sie zeigt dem Beobachter alle die Ablagerungen, die ihre materielle Basis bilden, die aber in einer herrlichen Volksmetamorphose aus ihrem sedimentären Zustande zu krystallklarer Homogenität zusammenschossen.

Die Berücksichtigung dieser Spuren ursprünglicherer, den eigentlich hellenischen vorangegangener, Kunstzustände in Griechenland und den kunstverwandten Ländern ist nothwendig zu dem Verständniss gewisser Erscheinungen in der griechischen Kunst, die uns, wegen der Zerstörung der Monumente und des unserer Anschauung entzogenen Gesammtbildes dieser Kunst, aus letzterem nicht mehr erklärlich sind, ihm oft zu widersprechen scheinen.

Unter den Ländern, die derartige Spuren enthalten, nimmt Kleinasien unsere Aufmerksamkeit zuerst in Anspruch. Es ist gleichsam der Kessel, in welchem der komponirte Stoff vornehmlich gemischt ward, woraus später die edle hellenische Kunstform gegossen werden sollte.[1]

Wie es nun kommen mochte, ob Kleinasien noch mit jenen Erdmächten zu ringen hatte, deren noch bis in spätere historische Zeiten fortdauernde Thätigkeit durch gewaltige Spuren deutlich wird, während in Mesopotamien und dem Nilthale schon dichte Bevölkerungen sich zu Staaten geordnet hatten, die sich diesen der Natur kaum entrungenen Wahlplatz streitig machten und monumentale Spuren ihrer Einwanderungen hinterliessen, oder ob die Ueberreste und Zeugen so vieler alter uns grösstentheils fremdartiger Kulturzustände, die sich dort finden, gerade beweisen, dass hier der früheste Sitz des Menschengeschlechtes war, welche Meinung nach Herodot die, sonst auf ihr Alter stolzen, Aegyptier hatten, — die Thatsache, dass die verschiedenartigsten Elemente ältester staatlicher Zustände sich hier ablagerten, steht jedenfalls fest.

Es entstand in Folge dessen auf diesem kleinasiatischen Gebiete ein Gemisch von Formen, die zum Theil in schroffen Gegensätzen einander verneinen, indem sie bestimmte Typen der Baukunst mit grosser Naivetät und Entschiedenheit festhalten, zum Theil dagegen sich zur Komposite verbinden und diesen Charakter eigenthümlich durchbilden.

[1] Was in dem zunächst Folgenden über kleinasiatische Alterthümer gesagt wird, stützt sich zum Theil auf das grosse Werk: Description de l'Asie mineure par Texier, dann auf Fellow's Schriften: An excursion in Asia Minor 1839 und an account of discoveries in Lycia 1841; vornehmlich aber auf sorgfältiges eigenes Studium der im British Museum und im Louvre niedergelegten kleinasiatischen Alterthümer.

Zu den merkwürdigsten Denkmälern der zuerst bezeichneten Art gehören zunächst die Mauern und in Stein konstruirten Tumuli der Stadt des alten Tantalos am Sipylos, und die noch ursprünglichern in ihrem Innern noch nicht untersuchten Grabhügel bei Sardes, darunter das von Herodot beschriebene Grabmal des Halyattes, welches eintausenddreihundert Fuss im Durchmesser und fünf Denkmäler auf seiner Spitze hatte. Noch jetzt misst die Höhe des Erdhügels über zweihundertfünfzig Fuss.[1]

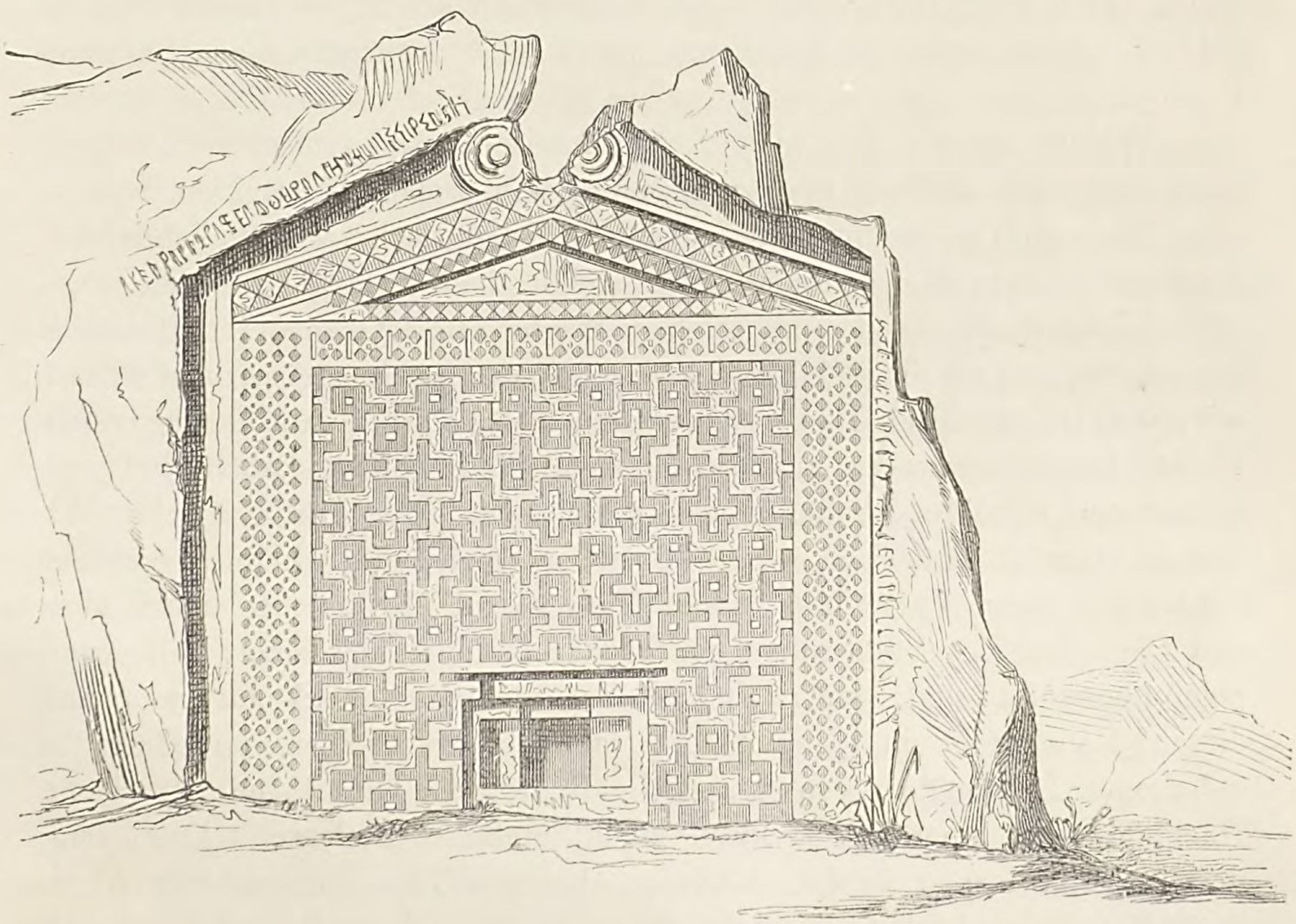
Das altchaldäische Konstruktionsprinzip, nämlich die Aufführung gewaltiger Grundbauten mit Hülfe sich einander durchkreuzender Mauern, deren Zwischenräume mit Füllwerk gefüttert sind, und die Inkrustirung der Aussenseiten des aus einem schlechteren Stoffe ausgeführten Werks mit einer Steinbekleidung, zeigt sich an allen diesen Werken, nur dass statt der chaldäischen Erdfüllung hier schon zum Theil das feste Bruchstein- und Mörtelfüllwerk kommt, was später den Römern bei ihren gewaltigen Eilbauten so bequem war. Auch in den Formen sind diese pyramidalischen Tumuli Lydiens mittelasiatisch. —

Ganz verschieden in Bauart und Charakter von den gedachten lydischen Konstruktionen sind die aus gewaltigen polygonen Steinen festgefügten Kyklopenmauern der alten Leleger; vielleicht Reste des in Kleinasien ursprünglich einheimischen Baustiles, der von hier aus nach Griechenland und Italien sich verbreitete. Wenigstens findet sich nichts derartiges weder in Mittelasien noch in Aegypten. In dem Hauptstücke über Maurerei werden sie an eigentlichster Stelle zu besprechen sein, wesshalb hier in Betreff ihrer nur noch gesagt sein mag, dass sie nicht zum Kunstbau gehören, sondern Wälle und Substruktionen sind, und zwar als solche nur zu schützen und zu tragen hatten. Wir dürfen daher den Stil, dem sie angehören, nicht nach ihrer Massenhaftigkeit beurtheilen. Wir werden vielmehr sehen, dass jene sogenannten Kyklopenmauern der reichsten und zierlichsten Ornamentation das Feld liehen. Schon an jenen asiatischen Werken dieser Gattung erkennt man mitunter deutliche Spuren von Metallbekleidungen, hinter denen vor Zeiten das unregelmässige Gefüge der Felsblöcke verschwand. Wegen dieser metallischen Aussenwände hiessen sie auch adamantische, d. h. stählerne oder bronzene Mauern. Auch von Babylons Wällen erzählen einige Nachrichten, dass sie in gleicher Weise zum Theil mit Metall bekleidet waren, und, wenn auch vielleicht für das weite Babylon unwahr, dürfen diese

[1] Vergl. Texier description de l'Asie mineure III, pag. 20. Curtius Artemis Gygaea und die lydischen Fürstengräber. (Archäologische Zeitung IX.)

Erzählungen, den thatsächlichen noch deutlich wahrnehmbaren Kennzeichen der gesammten Art gegenüber, uns nicht mehr fabelhaft klingen.

Der Hauptsitz dieses kyklopischen Stiles scheint Karien gewesen zu sein, woselbst bei Kalynda die vielleicht ältesten Ueberreste dieser Art gefunden werden. Regelmässiger sind die Polygonmauern bei Jassos an der Küste von Karien, und einige andere in dem benachbarten Lykien. Andere Polygonwerke in Verbindung mit Felsenskulpturen der merk-



Grab des Midas.

würdigsten Art, die von den Erbauern der ersteren herrühren mochten, vielleicht die Reste des alten Pterium oder die von Tavia, an der Grenze von Armenien, tragen verzierte Thile, z. B. Thürpfosten, mit Adlern, deren Häupter menschlich, deren Füsse die eines Löwen sind, und sonstige sehr an Innerasien erinnernde Details.

Einen schlagenden Gegensatz zu jenen zuerst erwähnten lydischen Königsgräbern bilden sodann die Gräber der phrygischen Herrscher in der Gegend von Nikoleia, die gleichsam kolossale in Fels gehauene

Teppichwände sind. Offenbar waren sie einstmals stuckirt und reich mit Farben und Vergoldung ausgestattet. Es zeigt sich nirgend in plastisch-polychromer Nachbildung der ursprüngliche Typus der Bekleidung als Façadendekoration naiver und realistisch unmittelbarer ausgedrückt, als auf diesen lydischen Felsengräbern, von denen das berühmteste, das sogenannte Grabmal des Midas, als Beispiel hier beigefügt ist.

Bei anderen Grabfaçaden derselben Gattung sind nur die Rahmen und die Bekrönungen bildnerisch verziert, das eingeschlossene Feld ist glatt, hatte aber sicher einst malerischen Schmuck. — Noch andere gehören schon mehr zu den kompositen, daher wahrscheinlich späteren, Formen.

Wieder ein von den phrygischen, karischen und lydischen Stämmen ganz verschiedenes Volk musste dasjenige sein, welches in Lykien, wenigstens für seine Grabmonumente, an einem sicher höchst urthümlichen, der Konstruktion aus Holz entnommenen, dekorativen Prinzipe festhielt: dasselbe Volk aber, welches in solcher Weise seine Gräber im Holzstile konstruirte, wohnte in Steinhäusern aus polygonem Gemäuer; diess wissen wir, weil viele dieser Bauwerke wegen ihrer soliden Aufführung noch bis auf heute, wer weiss aus wie früher Zeit, stehen geblieben sind und höchst merkwürdige Relieftafeln, womit einige der Felsengräber geschmückt sind, geben in malerisch perspektivischer Weise die Bildnisse ganzer Städte mit ihren Vorstädten, deren Häuser und Monumente entschieden den Charakter des Steinstiles verrathen und zum Theil sogar mit Kuppeln überwölbt sind; und neben diesen Steinbauten erkennt man auf diesen Relieftafeln in deutlichster Darstellung dieselben im Holzstile gehaltenen Denkmäler, von denen die Rede ist. Diese sind also nicht Nachbildungen einer den Lykiern eigenthümlichen Holzarchitektur, sondern, wie ich schon in dem Exkurse über das Tapezierwesen der Alten geäussert habe, höchst wahrscheinlich monumental in Stein umgesetzte Scheiterhaufen. Die ältesten Denkmäler dieser Art sind die freistehenden Sarkophagträger; hernach übertrug man diese traditionell und typisch sanktionirte Dekoration auch auf Felsengräberfaçaden, obschon sie nach der Annahme einer andern Bestattungsweise hier keinen realen Sinn mehr hatte, wesshalb ihr ein anderes Motiv untergeschoben wurde, bei welchem eine Fachwerkswand mit vorstehender Sparrenbedeckung mehr oder weniger klar als Vorbild vorschweben mochte. Auch an diesen Monumenten, und zwar sowohl an den Sarkophagträgern wie an den Felsfaçaden, tritt, wie schon an früherer Stelle gezeigt worden ist, die Teppichbekleidung als Vorhang der Zwischenräume des Gezimmers deutlich

in die Augen, und zwar hat sich hier die ursprüngliche Polychromie in seltener Frische, wie sonst nur in Aegypten, erhalten. Sie zeigt sich an diesen Skulpturen als eine totale Uebermalung der ganzen Bildfläche. Auch das Nackte der Figuren hat einen konventionellen Fleischton, die Farbe der Haare und Augen, das Roth der Wangen, alles ist der Natur gemäss angegeben.[1]

Ueber diesen Monumenten stehen andere Felsfaçaden, die dasselbe Motiv in bereits vollständig entwickelter Säulenarchitektur wiedergeben. Hier soll nun wieder hellenischer Einfluss gewirkt haben, obschon der sogenannte ionische Stil, wie er sich hier zeigt, gerade noch ganz entschiedenes Eigenthum des westlichen Asiens ist.[2] — Wer aber die beiden Stile in ihrer Anwendung auf dasselbe Façadenmotiv neben einander sieht, ich meine den sogenannten Blockhausstil und den Säulenstil, und Vergleichungen zwischen ihnen anstellt, dem wird es deutlich, dass hier ein Uebergang von der Holzkonstruktion in die eigentliche Säulenarchitektur ohne Zwischenstufe unmöglich war. Der Holzstil musste durch einen früheren Stoffwechsel modificirt worden sein und konnte erst von dieser Metamorphose aus durch die Vermittelung eines zweiten Stoffwechsels zum Steinstil sich ausbilden.

Welches Zwischenglied ich hier meine, ist aus dem Vorhergegangenen leicht zu errathen; doch soll hier vorerst noch weiter nichts hervorgehoben werden als die an den lykischen Monumenten sichtbar hervortretende Evidenz der Unmöglichkeit des unvermittelten Uebergangs des Bedürfnissbaues in die lapidarische Säulenarchitektur. Eben so wenig aber theile ich die Anschauung, wonach die Säule, das organische Gewächs, allmälig aus dem starren leblosen Felsenpfeiler herausgemeisselt, zuerst quadratisch, dann achteckig, hernach sechzehneckig, zuletzt zweiunddreissigeckig abgestumpft sein soll, um den Raum zu öffnen. Diese von Ross[3] und den Aegyptodoriern vertretene Meinung widerspricht der Physis, dem Erzeugungs- und Wachsthumsgesetze, das sich in der Säule, sowie in dem, was sie zu stützen hat, ausspricht. Wie unstatthaft diese geträumte Genesis der dorischen kannelirten Säule sei, beweist schon ihr frühestes (angebliches) Vorkommen an den Gräbern von Beni-Hassan, woselbst sie

[1] Mehrere dieser Skulpturen, allerdings leider retouchirt, sah ich im Britischen Museum. Dessgleichen Städteansichten auf Relieftafeln, gleich den oben im Texte bezeichneten.

[2] Hierüber das Nähere im zweiten Bande unter „Hellenischer Baustil".

[3] Ross, Inselreisen. Brief 15 und 24, S. 5—147. Idem, Reisen im Peloponnes, I, S. 7.

mit einem in Holz konstruirten Gebälke (d. h. mit einer aus dem Felsen gehauenen Nachahmung desselben) in Verbindung steht.

Doch wenden wir uns zunächst zu anderen mehr oder weniger fossilen Ueberresten von Menschenwerk, die, nicht minder charakteristisch als jene, und von ihnen grundverschieden, der Boden Kleinasiens aufweist.

Auch der dorische Stil hat hier seine gleichsam vorweltlichen Repräsentanten, die, gleich jenen ionischen, vor allem Frühesten, was auf eigentlich hellenischem Boden den gleichen Stil verräth, die untrüglichsten Kennzeichen grösserer Ursprünglichkeit voraus haben. Wenigstens ein solches Exemplar ist bereits entdeckt worden, welches dieses Vorrecht höchster Stilursprünglichkeit unzweifelhaft besitzt, mit dem desshalb in einem architektonologischen Museum die Rubrik „Dorischer Stil" zu eröffnen, das daher hervorzuheben und bestens zu beleuchten ist. Statt dessen aber fertigt das neueste und verbreitetste deutsche Handbuch der Architekturgeschichte diesen Ueberrest mit dreiundzwanzig Zeilen ab. Zwar rechtfertigt der Verfasser des gedachten Werks dieses Obenhinbehandeln mit der, wie ihm scheint, willkürlichen Restitution, welche der Entdecker dieses Monuments, Herr Texier, damit vorgenommen habe; aber wäre letztere auch noch so verbürgt, so würde dennoch Derartiges nur als Curiosum und als Monstrum in das einmal etablirte System unserer Kunstphysiologen unterzubringen sein, welcher Ausweg somit gewählt wird. Wer sich aber um das genannte System nicht bekümmert, hat ein Recht, die Sache wichtiger zu nehmen und jenen merkwürdigen dorischen Architrav des Tempels der Akropolis von Assos an der äolischen Küste Kleinasiens mit seinen alterthümlichen Skulpturen als Handhabe oder als Stützpunkt zu wählen, der ihm einen tüchtigen Sprung aufwärts, dem Endziele näher, erleichtern soll.

Beides, sowohl die Stelle, woselbst diese Skulpturen angebracht sind, wie letztere selbst, ihr Charakter und was sie darstellen, sind höchst befremdlich. Sprechen wir zuerst von der merkwürdigen friesartigen Behandlung eines Baugliedes, das sich durch sein Stirnband und darunter vertheilte triglyphenvorbereitende (allerdings tropfenlose) Platten unzweifelhaft als dorisches Epistylion kundgibt. Kugler[1] hört hier eine „Reminiscenz ägyptischer Behandlungsweise nachklingen", wobei ihm wahrscheinlich die Skulpturen der ägyptischen Epistylien vor den Sinnen schweben, die aber gerade an dieser Stelle in Dimensionen und Charakter die Grenzen der Schrift auf das Strengste innehalten und niemals in das

[1] Geschichte der Baukunst, S. 186.

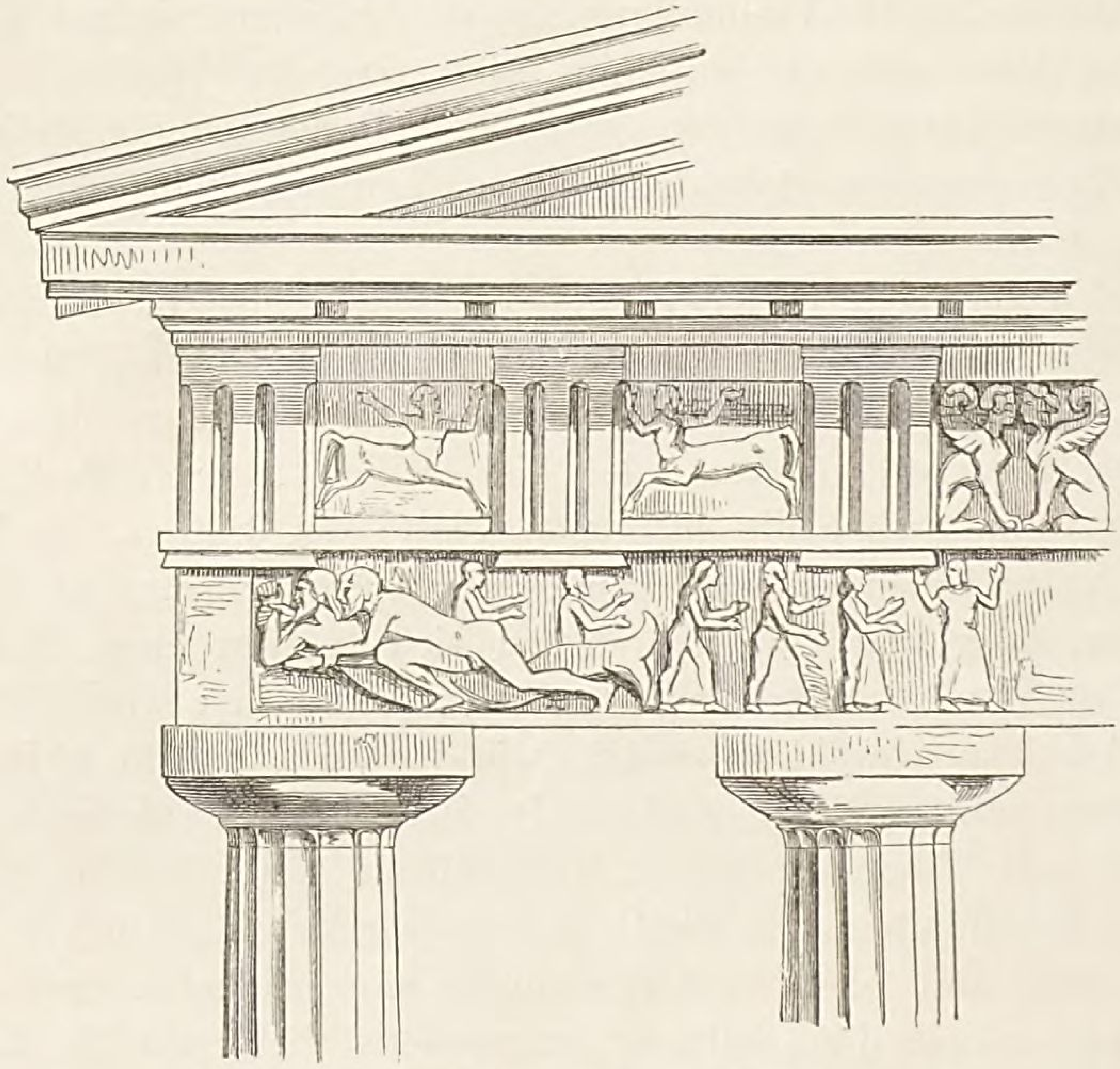
Gebiet der Darstellung hinüberschweifen, was sie nur auf Mauerflächen und den Säulenpansen des mittelpharaonischen Stiles überschreiten. Weit näher liegt die Vergleichung des besprochenen mit Caelaturen geschmückten dorischen Architraves mit den Gebälken an den Königsgräbern zu Persepolis und Naktschi-Rustan, um welche gleichfalls Skulpturen herumlaufen, die sogar in den Motiven der Darstellung zum Theil mit demjenigen übereinstimmen, was der Architrav von Assos enthält, nämlich Thierkämpfe und überhaupt Thiersymbole. In gleicher Weise waren auch wahrscheinlich die architravirten[1] Gebälke der assyrischen Monumente geschmückt, eine Vermuthung, die sich gleichmässig auf die Nachrichten der Alten und auf dasjenige stützt, was namentlich an Resten von Stuckmalereien und an den gestickten Gewändern der Relieffiguren von derartigen balkenähnlichen Abschlüssen und Bekrönungsrändern wahrgenommen wird.

Es drängen sich ferner in die Reihe der hier zu betrachtenden Gegenstände zunächst das berühmte hochalterthümliche sogenannte Harpyengrab, welches auf der Akropolis von Xanthos neben dem Theater stand. Der friesartige Aufsatz, der hier freilich zugleich als Sarkophag dient, trägt unmittelbar die hängende Platte des Simses. Sodann das nicht minder merkwürdige sogenannte Harpagusmonument, das reichlichst mit Friesen ausgestattet war, während sich Spuren eines Architraves meines Wissens nicht vorgefunden haben, so dass hier wieder der Fries und der Architrav sowohl äusserlich, wie innerlich um die Cella herum Eins gewesen sein mochten; letztens eine Reihe von friesähnlichen, jedoch zum Theil mit einem Epikranon (mit einem fortlaufenden Stirnband) versehenen Reliefplatten, die Sir C. Fellows aus den Mauern von Xanthos gebrochen und mit allen vorhergenannten Gegenständen nach London gebracht hat. Auch diese halte ich wenigstens theilweise für Epistylien und erkenne besonders an den darauf enthaltenen Bildwerken einerseits die grösste Aehnlichkeit mit den bereits hinreichend und des öfteren besprochenen Thierfriesen der Innerasiaten, andererseits mit den Reliefs von Assos, nur dass letztere in schwarzer Lava bedeutend roher und im

[1] Diess ist der technisch-architektonische Ausdruck für Gebälke, denen der Fries fehlt und deren Sims unmittelbar vom Architrav (Epistyl) getragen oder aufgenommen wird. Beispiele: Das Gebälk der Jungfrauenhalle des Tempels der Athene Polias zu Athen; die Mehrzahl der älteren kleinasiatischen Gräberfaçaden im ionischen Säulenstile; alle ägyptischen Monumente, dessgleichen die persischen u. s. w. Das Gebälk mit Fries entsteht eigentlich erst mit der, für die ionische Säule wenigstens, nicht ursprünglichen peripteren Anwendung der Ordnung. (Siehe Band II.)

älteren Stile ausgeführt sind. Ein solcher Fries stellt dar: Satyrn, einen Löwen, der eine Hündin zerreisst, Panther, Hunde, Stiere und Eber. Ein kleinerer desselben Stils zeigt Hähne und Hennen in treuester und doch stilgerechter Nachahmung der Natur. Noch andere Bruchstücke derart sind in ähnlich asiatisirender Weise gehalten.

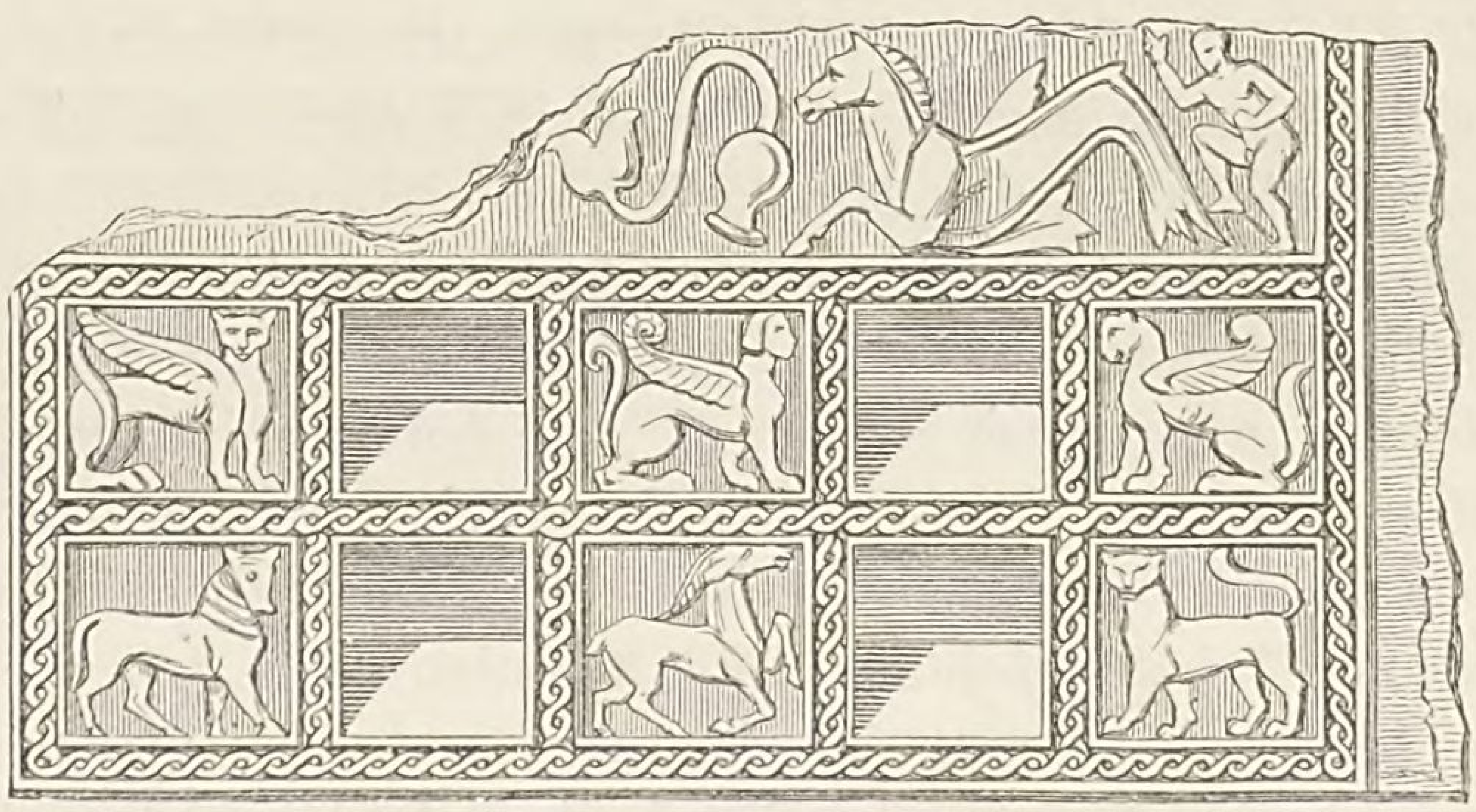
Alle angeführten Analogieen und Beispiele überzeugen uns von der asiatischen Abstammung und von der Verbreitung des besprochenen Motivs in Kleinasien, allein sie vergegenwärtigen noch nicht dessen eigentlich



Gebälk des Tempels von Assos.

stilistischen Sinn und Ursprung. Diesen glaubt man aber zu erkennen durch die Vergleichung jener Skulpturen von Assos mit gewissen merkwürdiger Weise eben so sehr in dem Dargestellten wie in der Darstellung ihnen nahekommenden etruskischen Reliefs in getriebenem Metalle, in Thon und in Stein. Hier nenne ich zuerst die Ueberreste von Streitwagen und andern Prachtgeräthen, die zu Perugia und an sonstigen Orten gefunden wurden und aus Platten in getriebener Metallarbeit auf Holzgrund bestehen; sie finden sich in den Museen zerstreut; die bekanntesten, auf die ich hier besonders anspiele, in Perugia, in München und im

britischen Museum. Ein sehr altes Beispiel getriebener etruskischer Metallarbeit mit Thierkämpfen im Museum von Innsbruck. Ihr Stil ist sehr alterthümlich; geflügelte Thiere mit Menschenantlitz, Thierkämpfe, Jünglinge mit Schwänen, Gorgonen, vor allem häufig der Fischgott Oannes oder Melikertes, füllen die durch verzierte Nähte getrennten Kompartimente des Metallüberzugs. Diese flach erhabenen Bildnereien tragen nicht nur den allgemeinen Typus der asiatischen Kunst, auch die Gegenstände, z. B. die Fischmenschen und die Sphinxe sind in allem Einzelnen identisch mit denen auf dem Epistyl des Tempels von Assos, nur dass der hellenische Bildhauer bereits dem ihm unbekannten unthätigen Fischgott Oannes etwas zu thun gibt, ihm eine Geschichte andichtet und einen vielgestalteten Proteus aus ihm macht. An andern Bronzestücken



Hetrurisches Thor.

und Friesen zeigen sich auch Festgelage und Kentauren gerade in der Weise wie am Tempel, — und genau dieselben Gestalten finden sich auf den Füllungen gewisser Steinthore, die den Verschluss der Gräber Hetruriens bildeten, von denen mehrere zu meiner Zeit bei Corneto, jeder Verstümmelung preisgegeben, auf der Nekropolis des alten Tarquinii zerstreut lagen. Die beistehende Skizze gibt eins von diesen Bruchstücken, das ich damals in mein Skizzenbuch aufnahm.

Niemand trägt einen Augenblick Bedenken, in den bronzebeschlagenen Holzthoren der etruskischen Häuser und Tempel die Vorbilder dieser Steinthorflügel zu erkennen; eben so sicher ist aber auch jener Architrav von Assos, sind jene lykischen Epistyle, deren Skulpturen ja, wie gezeigt wurde, im Charakter, in der Behandlung und selbst in der Darstellung mit den erwähnten etruskischen beinahe identisch zu nennen,

eben so gewiss sind diese in Stein metamorphosirtes Sphyrelaton. Ohne die Unterstützung dieses Vergleiches mit den Grabthoren von Corneto wäre es schwer gewesen, den Einfluss der Metallotechnik auf das formal-dekorative Wesen eines der wichtigsten Bautheile des hellenischen Stiles bis zur Evidenz nachzuweisen, wesshalb ich so lange bei diesen an Kunstwerth sonst nicht bedeutenden Antiquitäten verweilen zu müssen glaubte; denn es liegt mir sehr daran, als Thatsache festzustellen, dass das unmittelbare Vorbild oder Motiv des hellenischen Säulenstils nicht der hölzerne Nützlichkeitsbau ist, dass dieser Säulenstil auch nicht wie Athene aus dem Haupte des Zeus vollständig fertig und gerüstet aus der Steinkonstruktion hervorging (wie Karl Bötticher will), sondern dass er lange vorbereitet wurde durch das uralt asiatische inkrustirte Pegma, oder noch richtiger durch das Pegma mit tubulären Elementen. Was in Beziehung auf statuarische Kunst sich beinahe von selbst versteht, auch wohl von Niemand mehr bezweifelt wird, nämlich der Uebergang vom Holzstil durch den Metallstil in den Steinstil, welcher letztere erst nach der fünfzigsten Olympiade eigentliche Geltung gewann, ist auch buchstäblich wahr in Beziehung auf Baukunst. Gerade so wie die Marmorbildsäule immer noch etwas vom Stile des archaischen Sphyrelatonkolosses an sich behält, aber von der dädalischen Puppe kein Abkunftszeichen mehr trägt, eben so zeigt sich in dem Steintempel ein dynamisches Prinzip, das nur bei der Hohlkörperkonstruktion seine volle Berechtigung hat. Doch wird sich zeigen, wie das zum vollen Bewusstsein gelangte Hellenenthum bei seinem Streben nach der absoluten formalen Schöne diesen struktiven Gedanken nicht realistisch, sondern in höherem Sinne fasste.

Nach Vitruv hätten die durch die Dorier verdrängten hellenischen Kolonisten Kleinasiens ihren Bundestempel des panionischen Apollon in Ermangelung eines eigenen Baustils nach dem Vorbild des von Dorus erbauten Tempels der Hera zu Argos in dem dorischen Stile, aber nach leichteren Verhältnissen, ausgeführt, erst nachher hätten sie sich die ionische Weise angeeignet; demnach wäre vielleicht der Tempel von Assos aus jener frühen Zeit der griechischen Auswanderung. Doch ist Vitruv eben kein Gewährsmann in derartigen Fragen, und ausserdem waren in jenem Theile Kleinasiens, wo der Tempel von Assos stand, mehrere dorische Kolonieen angesiedelt, die noch in späteren Zeiten an ihrer dorischen Stammsitte festhalten mochten. Wer bürgt endlich dafür, ob nicht grade dieser Tempel, an dem sich das Konstruktive und Bildnerische so chaotisch vermischen, ein echt asiatisches Werk sei? —

Mischlinge zwischen den später sogenannten dorischen und ionischen Stilen, ausserdem bereichert mit barbarischen Elementen, die die gereinigte hellenische Kunst abwarf, finden sich ausser diesem Beispiele in Fülle, und zwar nicht aus später Verfallzeit, sondern solche, die zum Theil erweislich zu den allerältesten gehören, an denen überhaupt die Elemente griechischer Baukunst vorkommen. Sie sind wohl geeignet, unsern erlernten Schulbegriff von der Genesis der griechischen Ordnungen zu verwirren. — Wer hat z. B. den Felsenthurm im Kidronthal bei Jerusalem gebaut, der seit ältester Ueberlieferung das Grab des Absalom heisst? — Wir wissen aus dem zweiten Buch Samuelis, und Josephus bestätigt es, dass Absalom, der Sohn Davids, zwei Stadien von der Stadt, im Kidronthale, sich bei seinen Lebzeiten ein Mal errichten liess,[1] aber nichts von einem so bedeutenden Werke, das in der Zeit der Diadochen oder der Römer entstanden wäre. An ihm, dem somit wahrscheinlich ältesten aufrechten Monumente nächst den ägyptischen, mischt sich der dorische Architrav und der Triglyphenfries mit ionischem Säulenwerk, und assyrisch-ägyptische Hohlkehlenbekrönung mit dem dorischen Giebel. Gleiche, oder ähnliche Verbindungen zeigen andere Gräber in Palästina, die wahrscheinlich wenigstens zum Theil vor der babylonischen Gefangenschaft errichtet oder vielmehr aus dem Felsen gearbeitet wurden. Auch in der Nekropolis von Kyrene erscheinen ionische Säulen der primitiv asiatischen Bildung, verbunden mit dorischem Triglyphengebälk und Giebel. Aehnliches weisen die hetrurischen Felsengräber auf, sowie das keineswegs spätzeitige sogenannte Monument des Theron in Agrigent, der kleine korinthisch-dorische Tempel zu Paestum, das durch H. Hittorff restituirte Heraeum zu Selinunt u. s. w. — Ein Gemisch dorischer und ionischer Theile mit Barbarischem sehen wir ebenfalls an Tempeln, Brunnen, Häusern und Gräbern auf den bemalten Vasen der hellenischen Mittelperiode. Zu den archaischen Hybriden dieser Art rechne ich auch die vereinsamt noch aufrechte Säule des Tempels der Hera zu Samos, die eben so gut dorisch wie ionisch heissen kann, denn das einzige Säulenknaufbruchstück, das von ihr übrig ist, bildet den Theil eines ungeheuren Eierstabechinus, und nichts beweist, dass dieser jemals eine ionische Volute trug. Das alte Heraeum, von Rhökos und Theodoros um Ol. 40 erbaut, wird uns als ein dorisches Monument bezeichnet; es ist niemals durch Polykrates restaurirt und dabei in den ionischen Stil umgewandelt worden, wie O. Müller sich einredet, das gänzliche Schweigen der Ge-

[1] 1 Sam. 2, 18. Joseph. A. J. VII. 10. 3.

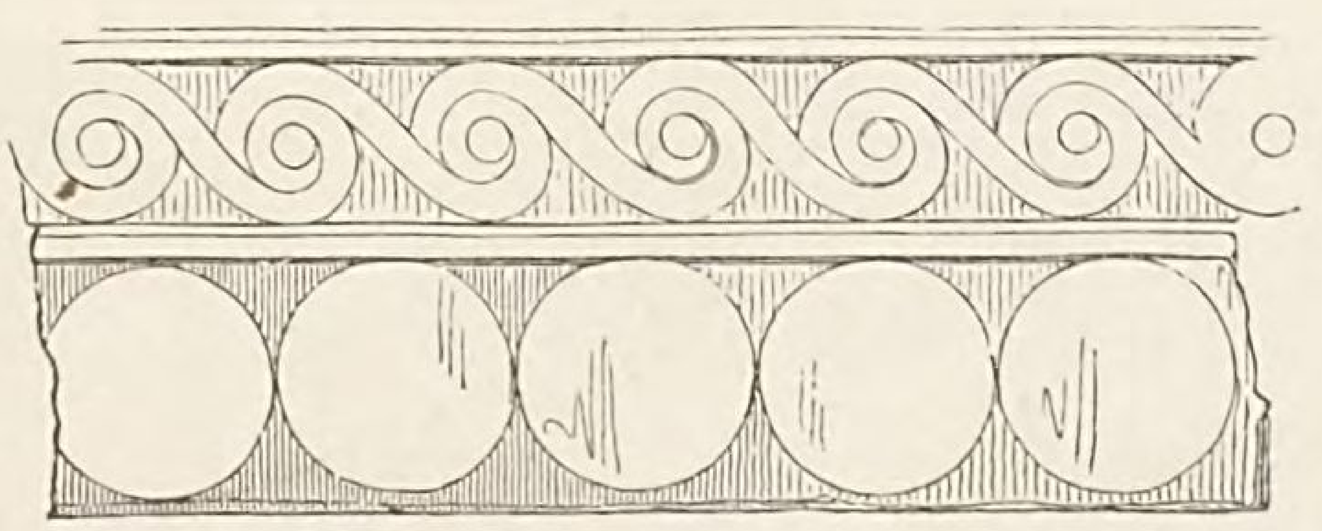
schichte über so wichtige Begebenheiten, wie die Zerstörung und der Wiederbau des grössten Nationaltempels der Griechen in einer anderen Bauweise, bürgt für die Grundlosigkeit dieser Voraussetzung; folglich war die Säule zu Samos trotz ihrem merkwürdigen Trochilos unter der Spira der Basis den damaligen Griechen dorisch!!

Die Ordnungen sind eben weiter nichts als das Organisationswerk des Geistes, der in diesem Chaos die ordnende Trennung bewirkte.

§. 78.

Das eigentliche Griechenland. Allgemeine Betrachtungen.

Doch wenden wir uns nun zu dem eigentlichen Griechenland! Auch hier begegnen wir manchem Räthsel der frühhellenischen Baukunst, das uns für unser Thema (Bekleidungsprinzip als formales Element der Baukunst) zu denken gibt.



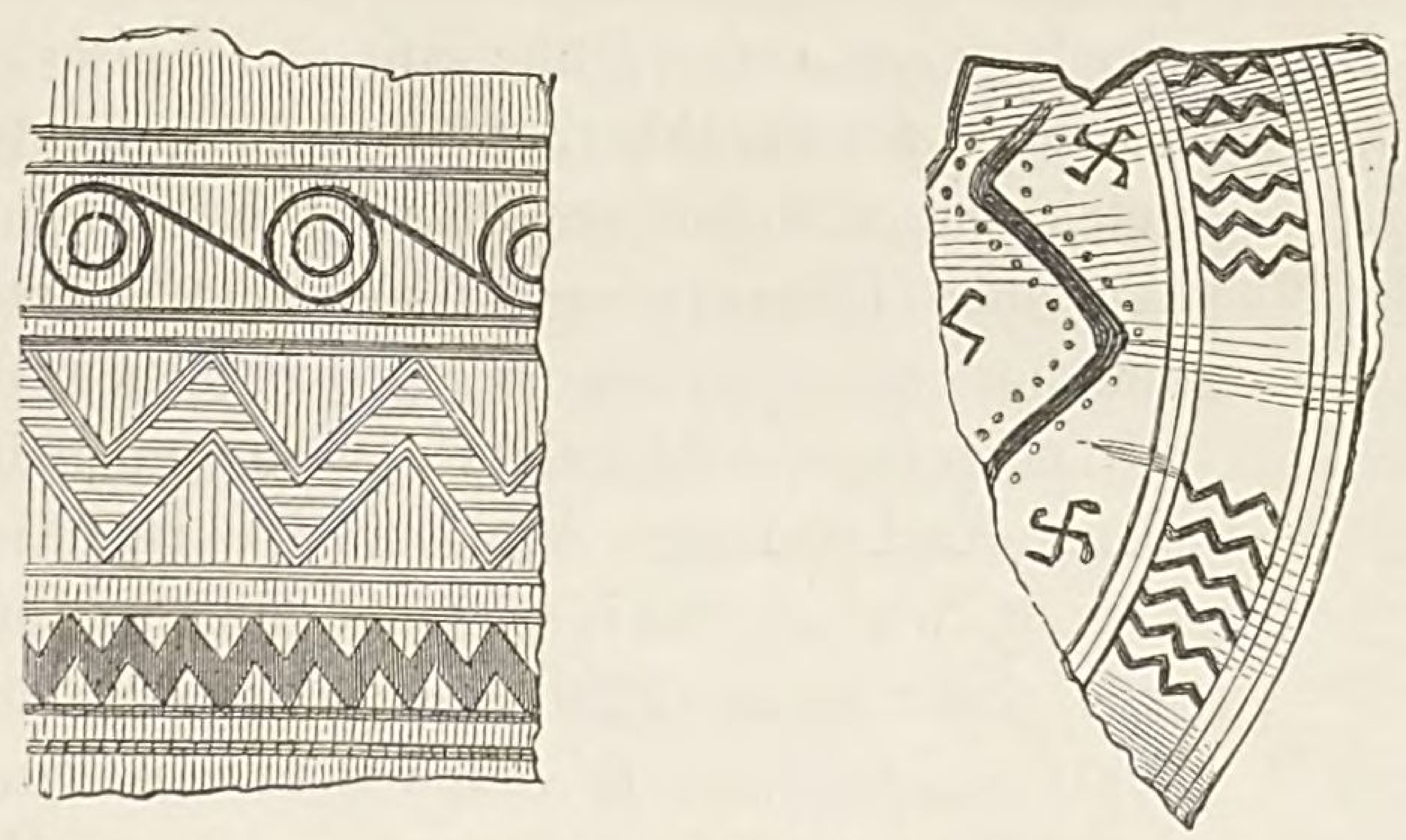
Mykenische Bauverzierung aus Stein.

Zuerst sind hier zu nennen die uralten Burgen und pelasgischen Werke, deren berühmteste und wohl früheste Beispiele um den argolischen Golf herum liegen, die labyrinthischen Substruktionen von Nauplia, nebst den Mauern von Tiryns und Argos, ihrer ersten Bestimmung nach dasselbe, was sie jetzt wieder geworden sind, nämlich kolossale steinerne Hürden, Zufluchtsörter für Herden und Menschen gegen Raubgesindel, Anfänge städtischer Gemeinschaft für Hellas. Dann zu Mykene, dem Sitze des lydischen Dynastenhauses der Atriden, das merkwürdige schon zu oft besprochene und befaselte Löwenthor, und vor allem der erzbeschlagene Tholos des Agamemnon, das einzige pelasgische Bauwerk, dessen architektonischer Ornatus noch in Bruchstücken erhalten ist! — Kostbare Reliquien, ohne welche alles, was Homer uns durchaus wahrheitsgetreu und ohne Uebertreibung von dem Reichthume der mit Metall und Steinen inkrustirten Paläste und Hallen singt, nur eitle Dichterphantasie wäre.

Sie lassen sich nicht wegdisputiren und zeigen uns den heroischen

Urzopf in voller Blüthe und Glorie, der scheinbar naturwüchsig ursprünglichen Einfachheit des dorischen Stiles unmittelbar vorangehend!

Was sind nun diese marmornen Säulenschäfte mit ihrer allgemeinen Schmuckdecke, mit schwach vertieftem und schwach erhabenem Zickzack und Spiralenornament, mit gleichverzierter tief unterschnittener Basis, anderes als Metallsäulen in Marmor ausgeführt, nämlich Säulen aus getriebenem Metalle? Das gleiche Prinzip der Ornamentation zeigt sich an allen frühen getriebenen Metallarbeiten der gesammten grossen asiatisch-europäischen Menschenfamilie, wo sie nur immer metallarbeitend wirksam war, von den Kelten und Germanen bis zu den Assyriern und Phönikiern. Es ist auch das eigenste Erbtheil und Familienmerkmal aller indogermanischen Töpferei bis zur Erfindung der Töpferscheibe,[1] welche bei



Mykenische Topfscherben.

den Völkern, wo sie eingeführt ward, eine Umwälzung sowohl in den Formen wie in dem Systeme der Ornamentation, die nicht mehr plastisch war, hervorrief, die auch auf die Baukunst rückwirkte. Die Römer aber beharrten, wie ich zeigen werde, selbst nach der Einführung der Scheibe getreulich bei dem alten plastischen Ornamente, es nach den Mitteln, die sich nun darboten, umbildend, und diese Tradition behält auch in der römischen Architektur, im Gegensatz zu der griechischen, ihren Ausdruck. Wie die Säulen sind auch die grünen, weissen und rothen Marmorplatten, die als Antepagmente (Gewände) in mehrfachen Bahnen rings um die

[1] Vergl. hierüber die Mémoires d'Archéologie comparée Asiatique, Grecque et Étrusque in den Mémoires de l'Institut de France tom. XVII. 2me partie pag. 80. Die diesem Aufsatze beigefügten Darstellungen mykenischer Topfscherben habe ich zu dem beistehenden Holzschnitte benützt.

Thür des Atridenmonumentes herumliefen,[1] mit Schilden, Wellenlinien, Agraffen und Rosetten reichlich geschmückt, oder vielmehr vollständig damit überdeckt. — Ueberall dasselbe Bekleidungsprinzip, nur die Stoffe verschieden. Das Dauerhafteste, der Stein, mitunter die Terrakottaplatte, blieb übrig, das Vergängliche ist verschwunden und war desshalb für den „Besonnenen" niemals da. An dem jetzt besprochenen Monumente haben sich aber zum Glück ein paar Nägel und selbst Stücke der Bronzebekleidung erhalten, die das Ganze, selbst die Aussenseite, soweit sie sichtbar blieb und nicht in Erde vergraben war, mit reicher Caelatur in dem Stile der steinernen Platten der Thürgewände überzog.



Griechischer Kandelabersturz aus Sicilien.

Der Tempel von Assos gab Gelegenheit zu beobachten, wie der frühe Stil das Epistyl so darstellt als wäre der Strukturkern mit einem Antepagma von getriebenem Metall umgeben; jetzt, bei unserem mykenischen Thesauros zeigt sich auch die Säule unverkennbar als Sphyrelaton, als getriebenes Metallwerk mit eingelegten Edelsteinen, wenn auch nur in skulpirter Nachbildung. Auch die Thüreinfassung ist ein Pegma, was sie übrigens auch in klassischer griechischer Zeit immer blieb, und dessgleichen das oberste bekrönende Simswerk, nach dem was Vitruv uns von den hölzernen Balkenköpfen des toskanischen Tempels erzählt; es ist mit Brett, Stukko, Metall oder Terrakotta umkleidet. — So wird alles, die Stütze sowie das Gestützte und in gleichem Grade das raumabschliessende Glied, die Wand, nothwendig weiter, voller, pomphafter, geschmückter, als erforderlich und statthaft wäre, wenn das unter diesen Bekleidungen versteckte Kerngerüst in der Idee des Architekten das formgebende äusserlich sichtbare Element bildete.[2]

[1] Die Restitution durch Donaldson in den Antiq. of Athens Suppl. pag. 25 lässt gerade diese Thürumfassungen unbekleidet, obschon eine doppelte Vertiefung, die rings herumläuft, deutlich genug den Zweck verräth, wesshalb sie ausgehauen wurde, nämlich zur Aufnahme der genannten Marmorfriese.

[2] Pausanias sah das von dem Tyrannen Myron zu Olympia gestiftete Schatzhaus mit zwei Gemächern, eins von dorischer und das andere von ionischer Bauart, beide aus Erz (Mitte des VII. Jahrhunderts v. Chr.). Ein Erzbau war ferner der Tempel der

Diess alles sind uns bereits von Asien her bekannte Erscheinungen, allein sie treten hier noch schlagender hervor und berühren gleichsam unmittelbar unsere eigensten architektonischen Traditionen.[1]

In der That, bis hieher bietet die hellenische Kunst nichts eben Neues: die alten barbarischen und zwar zum Theil entlehnten, nicht mehr verstandenen, Elemente, unter denen jedoch die vielleicht stammverwandtschaftlich ererbten asiatischen, die wir schon kennen, vorherrschend sind, aber hier in konfuser ungesetzlicher Mischung, mit schwächerer Kunstpraxis zuweilen unverstanden gehandhabt. Ein reicheres Sein, das „Kunstwerk der Zukunft", kündigt sich nur erst an, in dem mehr äusserlich bewegten als von innen belebten Figurenschmuck, der anfängt bei seiner Figurantenrolle objektiver Repräsentation, die ohnediess keinen Sinn mehr hat, weil sie nicht mehr verstanden wird, sich zu langweilen und zu seiner Zerstreuung in subjektivster Weise zu zappeln und zu rennen.

Athene Chalkioikos auf der Burg von Sparta aus heroischer Zeit. Toreutisches Werk war wahrscheinlich auch der Thron des amykläischen Apoll, den Bathykles der Magnesier baute (VII. Jahrh.). S. Paus. III, 18, 19. — III, 17. X, 5.) Antike Bronzesäulen (gegossene) befinden sich jetzt in der Basilika des Lateran.

[1] Eine sehr überraschende und erwünschte Stütze erhält alles Gesagte durch die Analogie ähnlicher Erscheinungen auf andern Gebieten des formalen Schaffens. Von der Bildnerei war schon früher im Texte die Rede, aber auch das Geräthe der Griechen machte dieselben Phasen des Stoffwechsels durch, wie der Tempel, nur dass bei dem Geräth alles deutlicher hervortritt als bei letzterem und es weniger auffällt, wenn z. B. behauptet wird, die schönen Kandelaber und Dreifüsse aus Marmor, welche den Vatikan und den Louvre schmücken, seien nicht die alleinig durch den Stoff (den Stein) bedungenen Kunstformen, die der konstruktive Grundgedanke habe annehmen müssen, um das Schönheitsgefühl zu befriedigen, sondern sie seien in ihrem formalen Erscheinen bedungen durch den Stil, der ihnen noch von der Zeit her anhafte, wie sie aus getriebenem Metalle oder aus gebranntem Thon und nicht aus Stein waren, — dass, sage ich, diess weniger überrascht als wenn dasselbe von den Marmortempeln behauptet wird, — und dennoch verhält es sich mit diesen auf ganz gleiche Weise. Zur Illustration des Gesagten gebe ich hier einen Kandelabersturz aus bester Zeit, den ich in einer der Antikensammlungen Siciliens, ich glaube zu Palermo, zeichnete. Der Metallstil tritt an diesem zierlichen Geräth aus weissem Marmor noch unverkennbar hervor. — Auch der Stil der Kleidertrachten der Griechen bietet ein interessantes Analogon mit dem ihrer Baukunst. Im heroischen Alter die orientalisch tief gefärbte, bunte, reich gestickte und verhüllende Gewandung, die Sarapen, Kalasiren und assyrischen Aktaien. Hernach zur Zeit der Tyrannen das zierliche Gefältel der Sindones und Peplen, das entsprechende konventionelle Lockengebäude mit elegantem Cicadenschmuck, — zuletzt der freie Faltenwurf, das Hymation und der Chiton; — Uebergänge durchaus denen parallel, welche der Tempel bis zu seiner vollständigen Emancipation vom Stofflichen durchzugehen hatte, wie ich zeigen werde.

Wir erkennen dieses Symptom des erwachten Lebens am leichtesten an dem Figürlichen; dem aufmerksamen Beobachter aber entgehen nicht die Spuren gleichzeitiger und analoger Regungen in den eigentlich architektonisch formalen und ornamentalen Bestandtheilen des Werkes! — Wohin führte nun aber dieses neuangeregte Leben? Es darf hier noch nicht unsere Absicht sein, dessen allgemeinere Tendenz zu verfolgen; fragen wir daher nur, was wurde aus unserem Bekleidungsprinzipe, welches in den barbarischen Baustilen, die wir kennen lernten, eine so wichtige und durchaus realistische Bedeutung behielt, was wurde aus ihm, nachdem die grossartige Metamorphose vollendet war, aus der die neue hellenische Kunst hervorging?

Zwei Antithesen stellten sich heraus: der Baustil des westlichen Asiens (der chaldäo-assyrische) und der Baustil des pharaonischen Aegyptens, Gegensätze, die sich, wie im zweiten Theile der Schrift gezeigt werden wird, in den allgemeinsten Entstehungs- und Wachsthumsbedingungen der architektonischen Gebilde beider Länder, also dem entsprechend auch in den Massenerscheinungen, die sie bieten, offenbaren, — nicht minder entschieden aber auch in dem, was hier Gegenstand der Betrachtung ist, hervortreten.

Die Bekleidung ist in der späteren schon ausgebildeten chaldäo-assyrischen Baukunst das gemeinsam konstruktive und ornamentale Prinzip; das einzig Feste am Hause ist dessen Kruste, und rein technische Proceduren, die mit dem Bekleiden und Inkrustiren verbunden sind, wie das Weben, Säumen, Nähen, Sticken, Einlassen, das Nieten, Falzen, Löthen, Schiften, Runzeln der Krusten, in Gemeinschaft mit einigen statischen Momenten, wie diejenigen, die bei dem Fusse und dem Kopfe der Gabelsäule und besonders bei den Möbeln nach oben ausführlicher behandelter Weise hervortreten, erzeugen das architektonische Kunstschema, und sogar das Ornament, das nur nebenbei zugleich symbolisch wird oder werden darf. Die Bekleidung tritt hier in rein technisch-realistischer Weise als formengebend auf; es entsteht eine Hohlkörperstruktur im wahren materiellen Sinne des Worts. —

Der Aegypter dagegen will nicht, dass die Bekleidung irgend wie der Idee nach mit der Struktur zusammenhange und doch absorbirt diese faktisch die Bekleidung; die Struktur wird massiv steinern, die Bekleidung wird aus ihr herausgeschnitten, hat aber ihr eigenes, man möchte sagen antistruktives Sein, durch die ostensible Weise, wie sie sich von der Struktur, mit der sie doch Eins ist, dem Sinne nach lostrennt.

Dass beide Auffassungen nicht allein ihre Berechtigung, dass sie

ihren tiefen symbolischen Sinn haben, der aus dem Gegensätzlichen zwischen den Kulturideen beider Länder hervorging und es ausdrücken hilft, ist unzweifelhaft, jedoch hier nicht weiter zu erörtern.

Der hellenische Tempel nun ist gebaut nach ägyptischem Prinzipe, nur in mehr durchgebildeter Weise, im vollendeten Isodomgemäuer, und ausgestattet (ἀσκητὸν) nach dem, in höherem struktur-symbolischem Sinne aufgefassten, asiatischen Prinzipe der Inkrustation, die eben durch diese Kombination von ihrem materiellen Dienste befreit wird, und nur als Trägerin des formalen Gedankens auftritt, während sie diesen zugleich durch das Verstecken der Steinfugen, des Baustoffes überhaupt, von letzterem gleichsam emancipirt, so dass die Form sich allein aus sich selbst und der in ihr liegenden organischen Idee erklärt, wie die der belebten Geschöpfe, bei denen man auch nicht fragt, aus welchen Stoffen sie bestehen, obschon Qualität und Quantität des Stofflichen wichtigste Bedingungen ihrer Existenz sind, und diese sich nach jenen modificirt.

Daher kennt der griechische Baustil keinen Unterschied zwischen „Kernschema“ und „Kunstschema“, in welcher Trennung ein hierodulisch ägyptisirender Gedanke unverkennbar enthalten ist. Prof. Carl Bötticher, mit aller Achtung für seine Gelehrsamkeit, seinen Geschmack und seinen Scharfsinn sei diess gesagt, war vom Hermes Trismegistos inspirirt, der ja auch des Pythagoras Numen war, als er seine Bücher hellenischer Tempelexegesis schrieb. —

Wie die Pfeilerstatue für Aegypten, so ist die Figurensäule (Karyatide) für Griechenland gleichsam der Grenzwerth des Ausdrucks, der das architektonische Gesetz beider Länder enthält. Man kann den Unterschied zwischen ihnen nicht einfacher und fasslicher darlegen, als durch die Vergleichung beider Gegensätze!

Ein solches Prinzip wie das hellenische musste selbstverständlich für das Formale vornehmlich auf Traditionen fussen, die das Maskiren des materiellen Machwerks begünstigten; ohne diese Traditionen, etwa aus reiner Spekulation, konnte es niemals entstehen, und diese Traditionen waren asiatisch!

Es handelte sich nur, die mechanischen Bedürfnissformen der asiatischen Bekleidungskonstruktion in dynamische, ja in organische Formen zu verwandeln, sie zu beseelen, und alles was keinen morphologischen Zweck hat, wohl sogar der rein formalen Idee fremd und ihr entgegen ist, auszustossen, oder auf neutralen Boden zu verweisen. In dieser Sichtung des Gegebenen, und in der Vergeistigung desselben, nicht in

der Erfindung neuer Typen, die der Masse unverständlich geblieben wären, oder erkältende Wirkung gemacht hätten, bestand die neue Schöpfung.[1] —

Vermeidung alles unnöthigen Hinweises auf die Schwere und die Trägheit der Massen, daher Verbannung des Bogens aus der Reihe der Kunstformen, Benützung dieser Masseneigenschaften nur dazu, um die Thätigkeit und das Leben der organischen Glieder prägnant hervorzuheben, kurz Emanzipation der Form von dem Stofflichen und dem nackten Bedürfniss, ist die Tendenz des neuen Stils.

Bei dieser Tendenz musste das hellenische Bauprinzip vornehmlich die Farbe, als die subtilste körperloseste Bekleidung, für sich vindiciren und pflegen. Sie ist das vollkommenste Mittel, die Realität zu beseitigen, denn sie ist selbst, indem sie den Stoff bekleidet, unstofflich; auch entspricht sie in sonstigen Beziehungen den freieren Tendenzen der hellenischen Kunst.

Die Polychromie ersetzt die barbarische Bekleidung mit edlen Metallen, die Inkrustationen, die eingelegten Edelsteine, die Getäfel und sonstigen Parerga, womit das asiatische Werk so verschwenderisch ausgestattet ist.

Dieses ergibt sich schon aus dem oben bezeichneten Gegensatze zwischen barbarischer und hellenischer Kunstweise, es findet in dem, was an den Ueberresten der Monumente noch wahrgenommen wird, und nicht minder in dem, was die Alten selbst darüber berichten, seine vollste Bestätigung.

[1] Dass den spätern Griechen die Hohlkonstruktion für die heroische Architektur ganz besonders bezeichnend war, und die Erinnerung daran selbst im Volke lebendig blieb, leuchtet hervor aus verschiedenen Stellen der Dichter, die mir nur mit Rückblick auf das genannte Prinzip des Bauens in ihrem wahren und ganzen Sinne erklärlich scheinen. So lässt Theokrit (Idyll. 24) die von der Hera abgesandten Drachen durch die hohlen Pfosten der Thür in den Oikos des Amphitryo schlüpfen, um den Säugling anzufallen: [Ὦρσεν (δράκοντας) επὶ πλατὺν οὐδόν, ὅθι σταθμὰ κοῖλα θυράων οἴκῳ, ἀπειλήσασα φαγεῖν βρέφος Ἡρακλῆα.] So auch hebt Oedipus die hohlen Pfosten der von Innen verriegelten Thür aus ihren Lagern, um in den Thalamos zu dringen, woselbst Jokaste sich erdrosselt hat (ἔκ δὲ πυθμένων Ἔκλινε κοῖλα κλῇθρα, κἀμπίπτει στέγῃ. Sophocl. Oed. reg. 1241 seqq.). Auch die οἶκοι κοιλοστάθμοι und das Zeitwort κοιλοσταθμέω erklären sich aus der gleichen asiatisch urthümlichen Konstruktionsweise, um die es sich handelte. (Septuaginta Agg. c. I. v. 4. — 1 Reg. 6. 9.) — Vergl. jedoch H. Rumpf de interioribus aedium Homericarum partibus Dissertatio sec. Gissae 1858 pag. 83, der bei diesen Stellen überall nur Schnitzwerke (Caelaturen) verstanden wissen will.

§. 79.

Alt-Hellenisches.

Obschon die angedeutete neue Kunstweise nicht als eine Weiterbildung bereits früher bestandener Zustände betrachtet werden darf, sondern vielmehr als das Resultat eines neuen Geistes, der sich aus vorliegendem früheren Materiale seinen ihm eigenen formalen Ausdruck schuf, so konnte dieses Werk doch nicht anders als durch Uebergangsstufen und mit der Zeit sich vollenden; auch behielten manche Reminiscenzen aus vorhellenischer Zeit noch in späterer und selbst in der vollsten Entwicklung des neuen Stiles ihre nicht bloss symbolische, sondern selbst reale Geltung, wo nämlich immer sie mit der neuen Idee verträglich waren und deren Ausdruck nicht störten. So erhält sich zum Beispiel durch alle Stilperioden das alte Bauprinzip, welches auf der Bekleidung und Täfelung der Strukturen beruhte, in den Friesen, in den Relieftafeln der Metopen, in der Konstruktion des Tympanon des Giebels, das aus Platten besteht, besonders aber in der fast treu-assyrischen Umtäfelung der unteren, inneren und äusseren Wände der Cella. Diese in das isodome Gemäuer eingefügten Tafeln entsprechen eigentlich nicht dem allgemeinen Prinzipe der Konstruktion, das sich im Isodom als echt hellenisch ausspricht. Aber sie füllen nur Räume, welche Ruhepunkte der Konstruktion bilden, sind der Struktur, der Idee nach, durchaus fremd, und dürfen daher hier als Repräsentanten der alten Traditionen ihren Platz behaupten, ohne zu stören. Noch andere derartige Reminiscenzen und Ueberlieferungsformen erhielten sich, die wohl an gelegentlicherer Stelle zu besprechen sind, da es hier nur darauf ankam, durch ein Paar Beispiele das Vorangeschickte zu erläutern.

Die eigentlichen Vermittler zwischen Altem und Neuem sind die beiden uralt traditionellen Bekleidungsstoffe, der Mörtel und die Terrakotta. Beide kamen an den archaischen Tempeln in Verbindung mit Holz- und Ziegelkonstruktion in Anwendung, und zwar der Mörtel öfters als Bekleidung des Gemauerten, die Terrakotta zumeist als Bekleidung des Holzwerkes. Sowohl das äussere hölzerne Gebälk wie das innere Deckenwerk war mit reich ornamentirten Terrakottatafeln vollständig überdeckt. Wir können diess aus der Beschreibung entnehmen, die Vitruv von dem toskanischen Tempel gibt, der in Beziehung auf Ausführung gewiss nicht sehr von den alten griechischen Werken verschieden war.

Plinius verschafft uns ausserdem einige Notizen über alte in Ziegeln und Holz ausgeführte Tempel zu Rom, bei denen die Terrakottaverzierungen in grosser Verschwendung angewandt waren. Wo uns aber die Texte über diese Frage in Ungewissheit lassen, dort werden wir durch zahlreiche erhaltene Bruchstücke solcher Bekleidungen in Bezug auf dieselbe alles Zweifels enthoben. Derartiges fand man tief unter der antiken Terrassensohle des Parthenon, nämlich Terrakotten, die zur Bekleidung des alten Hekatompedon gedient hatten. Bruchstücke desselben Stiles fand der Herzog von Luines unter dem Schutte eines Tempels zu Metapont; Siciliens Museen sind an Terrakotten dieser Gattung reich, worunter bemalte Platten, welche die Wände bekleideten, oder auch zwischen den Balken der Stroterendecke die Stelle der späteren Steinplatten vertraten. In den Gebieten von Cortona und Perugia wurden Gräber entdeckt, die theils mit Terrakotten, theils mit Schiefer[1] getäfelt und bemalt waren. Aehnliches in Ardea.



Säulenkapitäl aus Terrakotta. Sicilien.

Hier bleibt die Frage offen, wie das mit Terrakotten bekleidete Holzwerk des Epistyls und der Decke mit dem gleichfalls in alter Zeit hölzernen Stützwerke (den Säulen) in Harmonie gebracht wurde? — Ich meinerseits zweifle nicht, dass die archaischen Holzsäulen eine dem Deckenwerke entsprechende Bekleidung gehabt haben. Hierüber belehren uns die Alterthümer Italiens, wo sich alte gräko-italische Motive der Kunst bis in die Spätzeiten erhielten.

Nicht nur fanden sich in Pompeji und in Sicilien die Bruchstücke von Kapitälen und Säulenbekleidungen aus gebrannter Erde, obschon meines Wissens nicht von dorischer, sondern immer nur von korinthischer Ordnung, sondern die korinthischen Kapitäle, welche, aus Stein ausgeführt, den Zeiten der Republik angehören oder doch Reminiscenzen des alten Stiles tragen, sind entschieden im Töpferstile gehalten, und verrathen ihren stilistischen Ursprung aus dieser Technik, die, wie bekannt,

[1] Marchese Venuti sopra un' anticha pittura trovata nel' territorio Cortonese. Atti di Cortona T. IX. 1791. 4°. Der Schiefer ist gleichsam natürlich gebrannte Erde, so dass es gestattet sein mag, dieses merkwürdige Schiefergetäfel eines uralten etruskischen Grabes hier zu erwähnen.

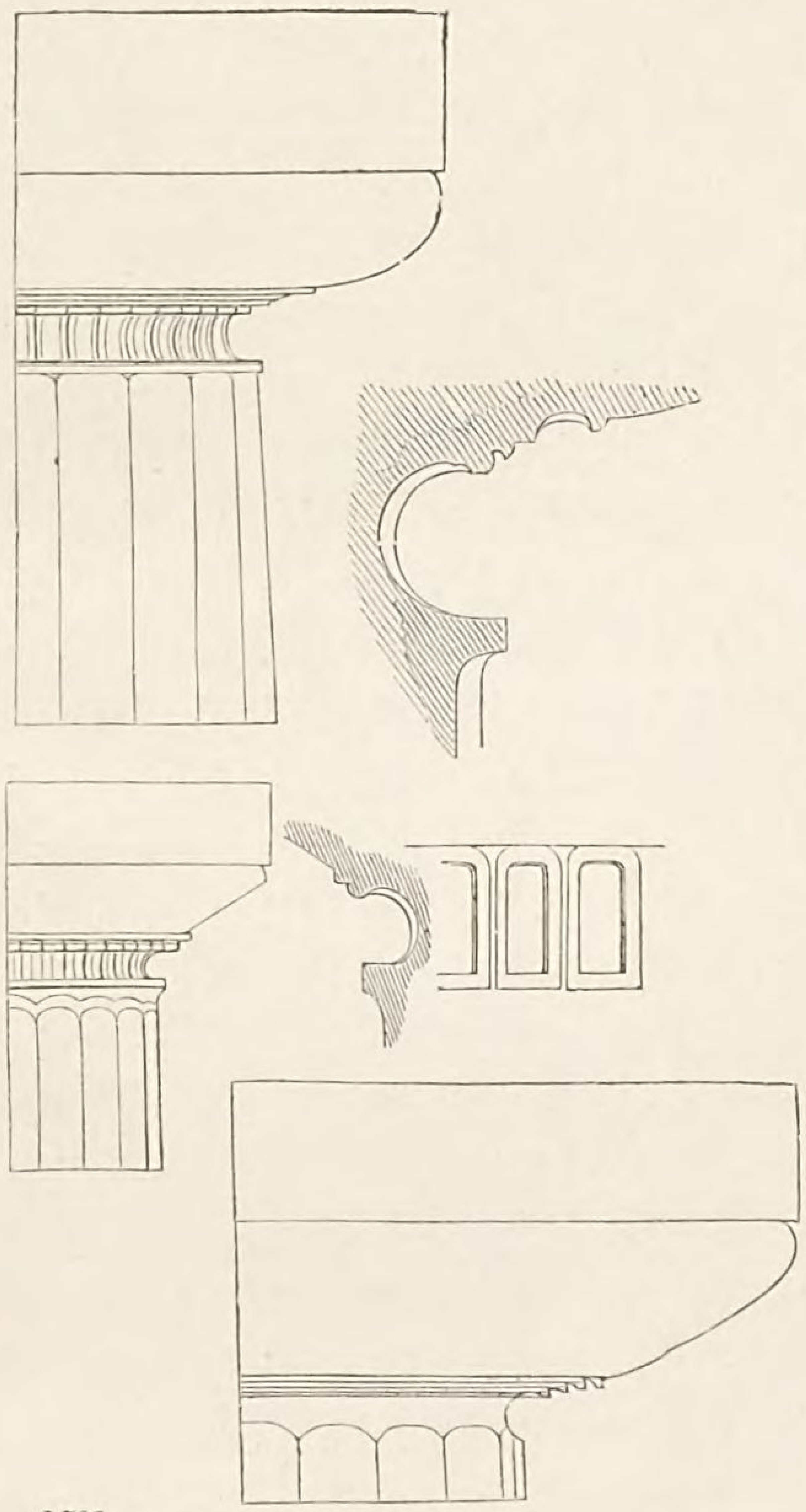
in Korinth seit sehr früher Zeit in grosser Blüthe stand.[1] Ich möchte die korinthische Ordnung als die vorzugsweise keramische bezeichnen. Ich läugne hiermit zugleich den späten Ursprung der korinthischen Ordnung und halte sie für so alt wie die älteste dorische. Weiteres zur Unterstützung dieser Ansicht wird sogleich gegeben werden. Vorher möge eine Bemerkung darüber Platz finden, wie meines Erachtens die Berichte der Alten über Säulenordnung aus Holz zu nehmen seien, wie z. B. die Notiz des Pausanias über die hölzerne Säule des Heräums in der Altys zu Olympia, die den anderen steinernen, sicher mit Stuck bekleideten, Säulen dieses Tempels eingereiht war, — dann über die Säule, die, von einem Schutzbaue umgeben, ebendaselbst als Reliquie des Palastes des Heroen Oenomaos galt; ferner über das Monument des Oxylos zu Elis, dessen Dach auf eichenen Säulen ruhte; endlich über das Heiligthum des Poseidon Hippias bei Mantinea,[2] und die aus Rebholz gearbeiteten Säulen des Tempels zu Metapont, deren Plinius (XIV. 2) gedenkt. Diese Ueberreste hatten zu Pausanias und Plinius Zeiten tausend Jahre weit überdauert, und konnten im Freien dieses nur unter dem Schutze einer Bekleidung, die nach dem allgemeinen Gebrauche der Alten, bei der Beschreibung der Monumente immer den innern Stoff, den Kern derselben, als das Bemerkenswertheste daran zuerst hervorzuheben (eine Eigenheit, die mit der Negation des Stoffes als solchen in der Kunst nur in scheinbarem Widerspruche steht), unerwähnt blieb, weil quasi selbstverständlich; der Stoff wurde nur in gewissem Sinne negirt, nämlich dessen materielles Hervortreten als solcher, in seiner spezifischen Naturwüchsigkeit und Farbe, die als Mittel der Dekoration nicht benützt wurden; aber zugleich musste, gerade um das Stoffliche vergessen zu machen, dessen Eigenschaften bei der Formgebung volleste Rechnung getragen werden. So blieb der Stoff gleichsam der Schlüssel zu dem Verständnisse der Form und ward daher, gerade weil er versteckt

[1] Kapitäle der bezeichneten Art sind zu Pompeji nichts Seltenes; sie deuten aber sämmtlich auf den älteren besseren Stil hin, der vor der Zeit blühete, ehe Pompeji bereits vor seiner gänzlichen Zerstörung schon einmal durch ein Erdbeben fast dem Boden gleich gemacht war. Die Säulen des Tempels der Vesta zu Tivoli sowie die des gleichnamigen Monopteros zu Rom tragen den gleichen keramischen Stil. Ein schönes Kapitäl in gebrannter Erde befindet sich mit anderen Terrakotten in dem Museum Biscari in Catanea. Siehe den Holzschnitt nach einer von mir gemachten Skizze.

[2] Die Sage liess ihn durch die alten pelasgischen Baumeister Agamedes und Trophonios erbaut sein, indem sie eichene Stämme bearbeiteten (ἐργασάμενοι) und aneinanderfügten.

war, mit gutem Rechte bei der Erklärung einer Kunstform vor allem anderen genannt.

Diese Bekleidung war, ausser der heroischen Metallinkrustation, theils Stuck, theils gebrannte Erde (terra cotta) mit Stucküberzug! Diese letztere Zuthat, nämlich der Stuck, fehlte niemals, und überzog auch die Thongetäfel und Terrakotten, wo immer sie in Anwendung kamen. Hier bietet sich die erste Gelegenheit auf einen höchst bemerkenswerthen Wechselbezug zwischen der keramischen Kunst und ihrer Entwicklungs-Geschichte bei den gräko-italischen Völkern und der Stilgeschichte ihrer Baukunst aufmerksam zu machen, der so wichtig ist, dass er mich zwingt, einige der wesentlichsten die Polychromie der antiken Kunst betreffenden Punkte erst im sechsten Hauptstücke, in Verbindung mit der Geschichte der antiken Keramik, zu berühren.





Frühdorische Säulenkapitäle. Daneben solche aus entwickelter Zeit.

So wird dort näher zu besprechen sein, wie die ältesten Monumente griechischer Tempelkunst, der heroischen Baukunst noch in gewissen Beziehungen verwandt, noch das Gepräge tragen der frühesten, nämlich

der plastisch verzierten, Töpferei vor der Einführung der Töpferscheibe, oder doch vor der allgemeinen Verbreitung desjenigen Stils der Töpferei, der durch dieses Utensil ins Leben gerufen wurde.

Das Prinzip ihrer Verzierung ist noch das plastisch polychrome, ein laxeres, reicheres, üppigeres als dasjenige der späteren dorischen Kunst. Der Wahn, die einfachen, straffen und nur malerisch verzierten Formen der dorischen Bauweise für älter und ursprünglicher zu halten als den plastisch bildnerischen Schmuck, den diese Bauweise abstreift, während die ionische Weise ihn behält, und der unter den Diadochen und den Römern wieder Aufnahme findet, dieser falsche Glaube wird noch von den Führern des kunstgeschichtlichen Volksunterrichtes mit gemüthvollster Pietät gepflegt und verbreitet. Das schwellende Echinusprofil mit dem schilfblattähnlichen Kannelirungsauslaufe und dem Perlenstäbchen im Hypotrachelium an den Säulen des sehr alterthümlichen Tempels zu Cadacchio auf Corfu; dessen sonstige unentwickelte und zugleich plastisch überladene Formen; diesem Aehnliches an dem Tempel der Demeter und der sogenannten Basilika zu Paestum; mancherlei andere Ueberreste und Fragmente eines plastisch gezierten üppig schwellenden Dorismus werden wegen dieser Eigenheiten dem ersten Jahrhundert vor Christo oder noch späterer Zeit zugewiesen oder als asiatisirende und barbarisirende Mischformen ohne Bedenken bezeichnet. Sie sind aber zum Theil in Wirklichkeit, zum Theil in archaistischer Nachahmung ganz unzweifelhaft die älteren Formen und sind als solche, ohne Rücksicht auf das ohnediess sehr schwer zu bestimmende Datum ihrer Erbauung, als das dem Stile nach Ursprünglichere mit Nachdruck herauszuheben.[1]

Der oben zugleich mit der Terrakotta erwähnte bekleidende Stoff, der Stuck nämlich, verdiente hier vielleicht noch frühere Erwähnung, wenigstens in Rücksicht auf das Alter seiner Anwendung, die der des gebrannten Thones vorangehen musste, da dieser selbst niemals ohne Stuckbekleidung auftritt. Die Stuckbekleidung, *κονίασις*, dealbatio, expolitio, opus tectorium, wurde schon oben als eine der frühesten, allen Völkern der alten und selbst der neuen Welt vererbten, technischen Traditionen bezeichnet. Dieselbe ist so eng verknüpft mit der Entwicklungs-

[1] Ueber alte bemalte Terrakotten vergleiche noch: Marco Carloni Bassirilievi Volschi in terra cotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri, Roma 1785. Dem alten Terrakottastile gehören auch noch, wo nicht dem Alter, doch dem Prinzipe nach, die beiden Tempel aus Backstein im Thale der Egeria bei Rom an.

geschichte auch des hellenischen, überhaupt des gräko-italischen, Baustiles, dass ich nochmals mit einiger Ausführlichkeit darauf zurückkommen zu müssen glaube. Zu den vielen irrthümlichen Ansichten, die in der Kunstarchäologie vorwalten, gehört auch diejenige, wonach der Gebrauch des Bekleidens der Baustoffe mit Stuck (oder Mörtel) nur aus der Absicht hervorgegangen sein soll, die Unscheinbarkeiten und Rauheiten oder sonstige Mängel dieser Stoffe zu verstecken, denselben mehr Dauer zu verschaffen, und wohl gar ein besseres Material, z. B. den weissen Marmor, damit nachzuäffen. — Man darf diesen imaginären Thatbestand nur umkehren und er wird wieder der richtige sein. — Wegen des Stuckbewurfes, des uralt traditionellen Repräsentanten der Wandbekleidung als architektonisch-räumlichen Elements, der nach dem technischen Herkommen ältester Zeiten zugleich als Malergrund unvermeidlich war, wurden poröse Steine, Tuffe, Ziegel, Terrakotten, kurz solche Stoffe, die geeignet sind, einen Putzbewurf in dauerhaftester Weise festzuhalten, zum Mauern vorzugsweise verwandt.[1]

Ein schöner weisser Stuckbewurf war den Alten die vornehmste Bedingung einer guten Ausführung, denn von ihm war der ganze Erfolg der so wichtigen Farbendekoration abhängig, die stets und überall als unzertrennlich mit der Koniasis gedacht und erwähnt wird. So heisst es in den Maffei'schen Fasten: expoliendum et pingendum;[2] so erklärt Suidas das Wort *Κονιάται*, Tüncher, durch den Zusatz: diejenigen, welche die Mauern färben (*οἱ τοὺς τοίχους παραχρίοντες*). In der antianischen Inschrift ist der Stuckateur unmittelbar neben dem Maler aufgeführt. In einer andern Inschrift wird der Architekt eines Museion, d. i. eines mit Mosaik gezierten Prunkraumes, neben dem Stuckateur genannt.[3] Nicht anders als gemalt sind die „übertünchten" Gräber des Evangelisten zu fassen. Das siebente Buch des Vitruv enthält so viele unzweideutige Hinweise auf die Unzertrennlichkeit der expolitio und der dealbatio

[1] Mir fiel es auf meinen Reisen auf, dass griechische Kolonien immer dort anzutreffen sind, wo jener vielgenannte Muschelkalkstein, der Poros, zu Tage liegt und mit Leichtigkeit bricht. Ich möchte diese Bemerkung allgemein auf alle gräko-italischen Ansiedelungen ausdehnen und zweifle nicht, dass die Gegenwart dieses wichtigen Baustoffes bei den Ansiedlern ein wesentliches Moment bei der Wahl ihrer Niederlassungsörter war.

[2] Animadversa ad Fast. Rom. fragmenta v. Satius und Jac. van Vaassen. 1785. 4°.

[3] *Μεδύλλος κατεσκευάζετο Μουσειον Μάνικος κεκονιακε.* Vide Rochette peintures antiques ined. S. 240 u. ff., wo viele hierher gehörige Stellen citirt sind.

mit der Polychromie, dass man es hier fast von Anfang bis zu Ende citiren müsste.[1]

Wenn Rochette, Ullrichs, Kugler und andere Gegner der Polychromie dessen ungeachtet noch immer das tectorium opus und die dealbatio buchstäblich als Weisstüncherei und die politio[2] als Politur im modernen Sinne dieses Worts verstanden wissen wollen und Griechen wie Römern zutrauen, wessen nur letztere in späterer Zeit fähig sein konnten, dass sie ihre Tempel und Monumente wirklich von Zeit zu Zeit neu weissen liessen, weil zuweilen von einer dealbatio derselben die Rede ist, so müssen dieselben Meister des klassischen Geschmacks auch unsern Vätern die Palme dieser weissen Klassicität einräumen, welche mit ihren Maurerpinseln und Tüncheimern gegen die Polychromie des Mittelalters den grausamsten und leider erfolgreichsten Vernichtungskrieg geführt haben. — Allein das richtigere Verständniss ihrer Werke und ihrer Kunstausdrücke schützt die Alten vor dem Opprobrium, welches dieser Vergleich, wenn er gegründet wäre, über sie bringen würde. — Ich wiederhole meine Behauptung — der antike Bewurf kann gar nicht getrennt von der Malerei gedacht werden, er ist die Basis, der eigentliche Körper, dieser letzteren, und zwar nicht nur in Beziehung auf Wanddekoration und monumentale Polychromie, auch Holztafeln, Terrakotten und viele andere Stoffe, die bemalt werden sollten, mussten vorher mit einer Koniasis (einem Leukoma) dazu präparirt werden; nur die Metalle, das Elfenbein und der Marmor bedurften dieses künstlichen Hintergrundes nicht, wesshalb diese edlen Stoffe in der Zeit der vollendeten Kunsttechnik vor allen gesucht wurden.

Der Stuck diente aber keineswegs allein als glatter Hintergrund der Malerei, vielmehr war die plastische Behandlung der Stuckflächen, die eigentliche Stuckaturarbeit, die caelatura tectorii, das ist das Verfahren, die gemalten Ornamente und die Gemälde auf Wandflächen durch Stuckcaelaturen zu heben, eine von den Alten sehr ausgebildete Technik.

Kunsthistoriker haben nicht ermangelt auch die Aufnahme dieser

[1] Utinam dii immortales fecissent ut Lycinus revivesceret et corrigeret hanc amentiam tectorumque errantia instituta! sagt Vitruv bei Erwähnung der Excesse der Wanddekorationsmaler. (VII. 5. 1.) In dem achten Kapitel desselben Buchs ist von einer expolitio minacea die Rede.

[2] Es ist unrichtig, dass, wie einige gelehrte Nicht-Techniker behaupten, der weisse Marmor der Tempel Athens polirt gewesen sei, seine Oberfläche zeigt vielmehr eine sorgfältige letzte Ueberarbeitung, wobei absichtlich die Glätte der Politur durch die angewandten Mittel vermieden war.

Kunst erst in die Spätzeiten zu versetzen, weil man allerdings wieder auf dieselbe zurückgekommen ist, wie auf so manches andere, was, den ältesten Kunsttraditionen angehörig, mit dem herannahenden Verfalle wieder Aufnahme fand; — nichts desto weniger ist sie uralt, und, wenn deren frühe Geltung auf eigentlich hellenischem Boden jetzt nicht mehr durch vorhandene Ueberreste dieser Art nachgewiesen werden kann, so sprechen doch gewisse altgriechische Grabkammern bei Cumae, Neapel, Paestum und sonst in Unteritalien, deren Inneres mit Stuckgesimsen und leicht reliefartig erhabenen Wandgemälden verziert sind, für die frühe Verbreitung derselben unter den hellenischen und den verwandten gräko-italischen Stämmen. [1]

Unglücklicherweise sind diese in stilhistorischer Beziehung höchst interessanten Alterthümer immer nur einseitig mit Rücksicht auf die dargestellten Gegenstände und deren Inhalt beschrieben und gezeichnet worden, und noch dazu schlecht, vornehmlich fehlen die Angaben der architektonischen Glieder und Verzierungen; — dennoch lässt auch die unvollkommene Kenntniss dieser Werke keinen Zweifel darüber, dass sie ein sehr altes Prinzip der Dekoration vertreten, ein älteres als die glatte Malerei, die schon als Abstraktion in der Darstellung gelten mag, ein Prinzip das, wie wir wissen, im Oriente schon in frühester Zeit herrschte.

Dieser Art auf Stuckreliefs ausgeführter Malerei waren ohne Zweifel die von den griechischen Künstlern Damophilos und Gorgasas, die zugleich Plastiker und Maler waren, in dem Tempel der Ceres zu Rom ausgeführten Wandverzierungen, von denen uns Plinius nach Varro berichtet, dass sie bei einer Restauration des Tempels aus der Wand herausgesägt und in beränderte Tafeln eingeschlossen wurden, um sie, wie hinzugedacht werden muss, wieder in die restaurirte Wand einzufügen. Der Tempel der Juno wurde im Jahre Roms 258 durch den Diktator A. Posthumus erbaut, also drei Jahre vor der Schlacht von Marathon, 493 vor Christi Geburt.

[3] Scheleti Cumani dilucidati dal Canonico Andrea di Jorio Nap. 1810. 8⁰. De monumentis aliquot graecis e Sepulcro Cumaeo recenter effosso erutis etc. autore F. C. L. Sickler. Weimar. Jorio sepolcri antichi pag. 26. Das Grab von Armento, dessen vier Seiten mit Ornamenten und Figuren aus kolorirtem und vergoldetem Stucco verziert waren. Antichità Pestane von Canon. Bamonte. Memorie sui monumenti di antichità da D. Nicola tavol. VI. Das Grabmal zu Ruvo: R. Rochette peint. ant. pag. 454.

§. 80.

Vollendeter Stil.

Das üppige plastische Prinzip, vermischt mit andern asiatischen Reminiscenzen, musste nach und nach zugleich mit der plastischen Behandlung der architektonischen Details einer neuen Kunstrichtung Platz machen, indem es in die monumentale Wandmalerei und das damit verbundene Flächenornament überging.

Zu diesem zweiten Stile gehören die meisten noch erhaltenen älteren Tempel, vornehmlich von Sicilien und Grossgriechenland, von denen nur die allerältesten und einige vielleicht der Zeit der Erbauung nach nicht so alte, aber archaistische, Beispiele an die Frühzeit und den plastischen Verzierungsstil erinnern. Sie entsprechen dem zweiten und dritten Vasenstile, dem eigentlich hellenischen, wie jene plastisch weichen, mitunter schwülstigen architektonischen Formen der Frühzeit mit dem gräko-italischen in seinem ersten Auftreten noch plastischen Vasenstile homogen sind. (Siehe Keramik.)

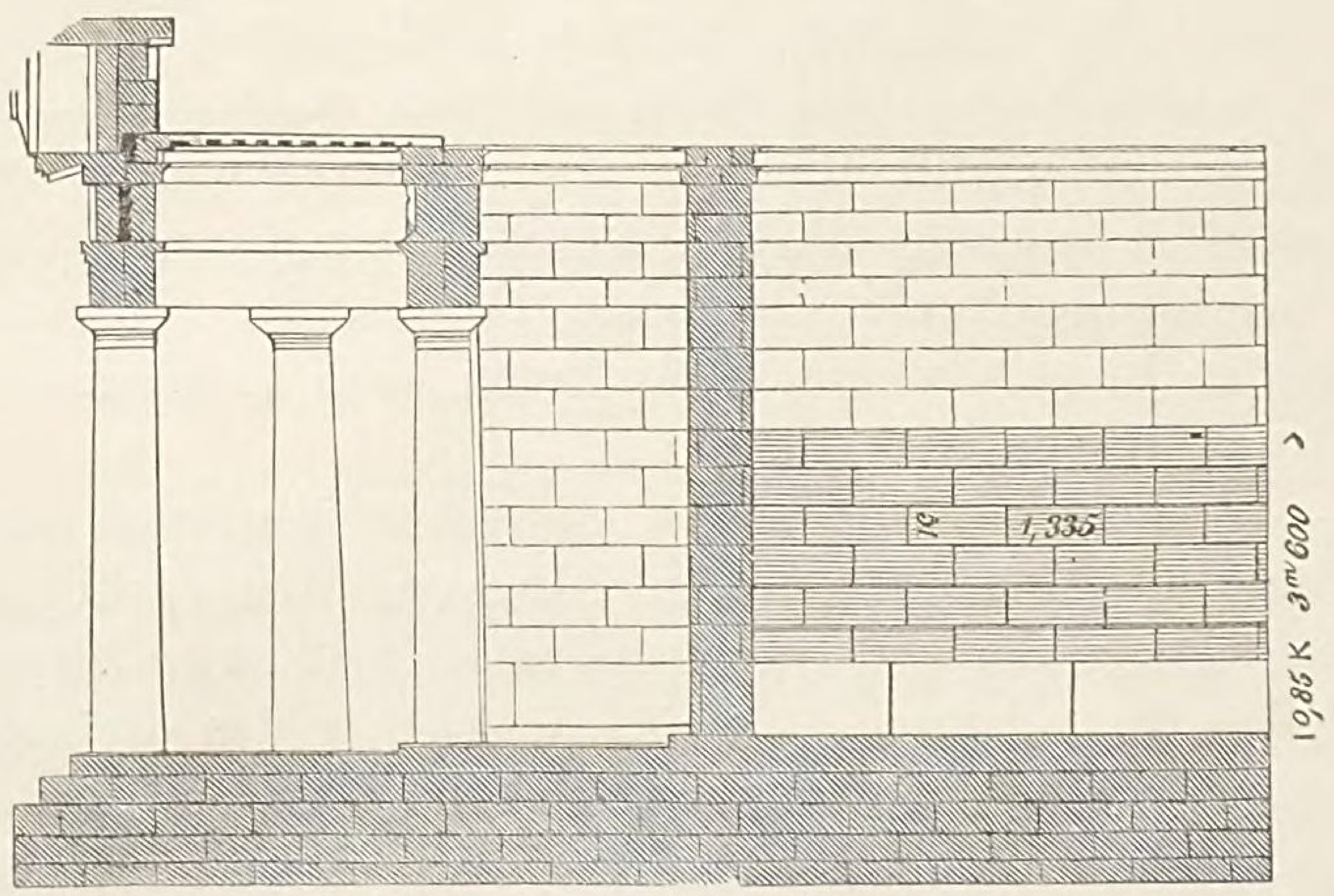
Die Wandmalerei, d. h. die eigentlich historisch-monumentale, erreicht nun mit Uebergängen am Ausgange dieser Stilperiode ihre erhabenste Richtung, durch Polygnot und seine berühmten Zeitgenossen. —

In Folge der gelehrten Polemik, die sich in den dreissiger Jahren über Wandmalerei und Tafelmalerei der Griechen entspann, ward als unzweifelhafte Thatsache festgestellt, dass die grosse monumentale Malerei der genannten Periode des fünften Jahrhunderts vor Christo Wandmalerei war.[1]

Wo immer für Einzelnfälle die Frage unentschieden geblieben ist, ob Malereien aus dieser Kunstperiode in die Wand eingelassen oder unmittelbar darauf gemalt gewesen seien (wie z. B. die Bilder der Stoa Poikile zu Athen, die zu Honorius' und Arkadius' Zeit gegen 400 nach Christo laut einer Nachricht des Synesius von der Wand genommen waren), waltet dennoch kein Zweifel über ihren monumentalen Stil und die Technik ihrer Ausführung, die von der späteren, der eigentlichen

[1] Vergl. Raoul Rochette Mémoire sur la peinture sur mur. Journ. des Savants. Juin Juillet Aout 1833. Letronne, Lettres d'un antiquaire à un artiste Paris 1836. Raoul Rochette peintures inédites etc. De veterum Graecorum pictura parietum conjecturae. Gottfr. Hermann's Opusc. Lips. 1835. Ch. Walz, Schriften über die Malerei der Alten etc. in den Heidelberger Jahrb. d. Lit. 1837. Nr. 14—17.

Staffelmalerei so ganz verschieden war. Der grossartigen Tendenz dieser Werke war der Rahmen eines in die Stuckwand gesenkten Bildes zu beengend, diess Drama bedurfte des Raumes der ganzen Wand, um sich zu entfalten, soweit diese zwischen dem dunkler gefärbten um die Mauer herumgezogenen Sockel und dem entsprechenden Friese unter der Stroterendecke neutrales Gebiet darbot.[1] Auf diesem Felde war das Hauptbild teppichartig in Abtheilungen scheinbar aufgespannt und mit Säumen umschlossen, gerade wie die Darstellungen auf den Pansen und zwischen den Füssen und Hälsen der Amphoren und Krateres aus Korinth und Athen, die gleichzeitig mit jenen Wandgemälden entstanden sind und einen Schatten ihrer Grösse und Schönheit reflektiren.



Theil des Durchschnittes vom Theseustempel.

Ueber die Distribution dieser Bilder finden sich in Pausanias einige interessante Andeutungen, die das Gesagte nur bestätigen.

Die Poikile zum Beispiel bestand aus drei Wandflächen, auf jeder waren drei Bilder enthalten:

[1] Der für Malerei vorbereitete Raum im Innern des Theseustempels beginnt unmittelbar über dem aus hochgestellten Platten bestehenden Sockel der Mauer und erstreckt sich über demselben bis auf die Höhe von sechs Steinquaderschichten. Ich wiederhole diess als ein Datum, für dessen Richtigkeit ich einzustehen vermag, weil die lettres d'un antiquaire von Letronne eine Mittheilung von Thiersch über diese vielbesprochene Stuckbekleidung der innern Cella des genannten Tempels enthalten, der nicht mit der meinigen übereinstimmt. Zur Erläuterung meiner Angabe gebe ich beistehende Theile eines Durchschnittes des Theseustempels, den ich an Ort und Stelle auftrug.

Erste Wand:

Erstes Bild: Schlachtordnung der Athener bei Oenoë.

Zweites Bild: Beginn des Kampfes.

Drittes Bild: Schlachtordnung der Spartaner.

Zweite Wand:

Erstes Bild: Amazonenkampf.

Zweites Bild: Ilions Fall.

Drittes Bild: Die Könige um Ajax und Kassandra.

Dritte Wand:

Erstes Bild: Marathonische Schlacht; Platäer und Athener im Kampfe gegen die Barbaren.

Zweites Bild: Flucht der letzteren.

Drittes Bild: Kampf und Niederlage bei den Schiffen.

Letztere drei Bilder sind begrenzt durch vier an der Handlung nicht unmittelbar theilnehmende Heroen und Götter: Marathon, Theseus, Herakles, Athena. Aehnlich waren sicher auch die drei Bilder der beiden anderen Wände getrennt.[1]

Noch reicher, noch teppichähnlicher, noch mehr in der Anordnung den Vasenbildern des vollendeten älteren Stiles entsprechend muss man sich die Kompositionen des Polygnot vorstellen, welche die Wände der Lesche in Delphi deckten. Einerseits Ilions Erstürmung nebst der Abfahrt der Griechen, andererseits die Höllenfahrt des Odysseus; die getrennten Handlungen zugleich neben und übereinander gruppirt, ein reicher Prachtteppich von der grössten Figurenfülle.[2]

Diese gemalten Wandteppiche deckten die offenen Stoen, die Wände der Tempelzellen, innerlich und in den Vortempeln, und, da die äusseren Wände der peripteren Tempel mit den Stoawänden in gleiche Linie zu stellen sind, unzweifelhaft auch jene.

Wo immer eine Mauer überhaupt Façade bilden[3] und zu einer architektonischen Wirkung beitragen sollte, war sie polychromirt, und zum Theil mit historischen oder scenischen Malereien geziert; diess ist für den Künstler, der sich alle Stellen, von denen es bereits ausgemacht

[1] Paus. I. 15.

[2] Paus. X. 25.

[3] Die Dispositionen in der Baukunst der Alten gestatteten sehr häufig eine Art von scenischer Behandlung der Architektur, indem die Seiten und hinteren Wände eines Monumentes durch Umfassungsmauern, Bäume oder sonst wie versteckt und dem Anblicke entzogen blieben; dann freilich mochte man deren Koniasis nur sehr einfach dekoriren, aber schwerlich ganz und überall weiss lassen.

ist, dass sie farbig waren, was sogar von den eifrigsten Weisstemplern zugegeben wird, in Verbindung mit den übrigen Theilen vor die Sinne führt, und nach einer harmonischen Vorstellung des Ganzen sucht, nothwendig, keines Nachweises bedürftig; aber die Professoren der Kunstgeschichte erkennen den Beweis der allgemeinen Polychromie nach den Daten, die vorliegen und aus dem Gesetze der Harmonie nicht für gültig an, und wo jene Data ihren eigenen verjährten Theorien zu sehr in das Gesicht schlagen, leugnen sie dieselben weg, oder erheben sie Zweifel gegen die Genauigkeit und wohl gar gegen die Wahrheitsliebe der Beobachter; ein überaus bequemes System, das die Mühe des Selbstforschens und Selbstsuchens auf klassischem Boden erspart.

Da sie einen bedeutenden Einfluss auf die heutige Kunsterziehung üben, und ein von ihnen erfundenes korruptes Mischsystem ganz bestimmt als das letzte Resultat aller bisherigen Forschungen, betreffend eine Frage „über welche jetzt die Akten als geschlossen zu betrachten seien," hinstellen, so ist es Pflicht eines Architekten, der die ganze Wichtigkeit dieser Frage erkennt, dieses aufgedrungene Schiedsgericht zu perhorresciren, und die Frage, da es so sein muss, auf dem Gebiete der matters of fact und der Beweisführung aus den alten Schriftstellern noch einmal aufzunehmen.

Man hat diesen Gegenstand bis jetzt hauptsächlich nur in seiner dekorativen Bedeutung erkannt, aber er betrifft zugleich das innerste Wesen der antiken Kunst und führt erst zu ihrem Verständniss. Ein architektonisches Werk kann ohne seine richtige Farbenergänzung gar nicht in seinem wahren Sinne gedacht und aufgefasst werden, das Wesen der Formen ist durch die Farben bedungen; — eine dunkle Säule z. B. muss anders kannelirt und anders profilirt sein als eine helle oder gar weisse; letztere erheischt tiefe Schatten auf ihrer Oberfläche, dagegen darf die dunkle Säule, wie etwa die aus Porphyr gar nicht kannelirt werden; andererseits gestatten, jetzt ihrer ursprünglichen Färbung beraubte, Formen, Rückschlüsse von ihnen auf ihre ehemalige Farbe zu machen: hiernach ist es a priori wahrscheinlich, dass die tief kannelirte ionische Säule ein helleres Kolorit hatte als die flach kannelirte dorische, wie es auch die Ueberreste von Farben an ihnen bestätigen.

Doch ist es beinahe unnöthig hier Einzelnes zu berühren, da dieses ganze der Bekleidung in ihrer Anwendung auf Baukunst gewidmete Hauptstück nichts anderes bezweckt, als diesen Zusammenhang zwischen Form und Farbe nachzuweisen.

Es sei zunächst von altgriechischen Mauern die Rede, die nicht aus

weissem Marmor, sondern aus anderen Baustoffen ausgeführt und mit Stuck überzogen sind, von solchen aus der Frühzeit der hellenischen Kunst, wozu ich die meisten in Poros ausgeführten Tempel rechne, deren sich noch eine erhebliche Anzahl erhielten. Keine von diesen Poroswänden aus verhältnissmässig frühhellenischer Zeit, wo immer sie sich finden, ist ohne Spuren ehemaligen Stucküberzuges, und obschon Farben nur noch schwach und nicht immer wahrgenommen werden, so sind Anzeichen ihres früheren Vorhandenseins dennoch nicht selten. Beispiele: die Cellawände der selinuntischen Tempel mit Stuck und Farbenresten.[1] Die Wände des Tempels zu Aegina, innerlich und von aussen mit feinem geschliffenem und zinnoberroth gebeiztem Stuck überzogen, nach Wagner's Berichte über die äginetischen Giebel und eigener Anschauung. Die äussere Cellawand des noch archaischen Tempels von Metapont, nach dem Herzoge von Luynes mit gelblichem Stuck geglättet, entsprechend dem Tone der farbigen Terrakotten, womit die Balken und sonstigen Theile der metapontischen Tempel geschmückt waren.

Dazu kommen vollständig erhaltene roth bestuckte Grabfaçaden in Lykien, von denen einige im britischen Museum aufgestellt sind, und häufige Spuren von Farben auf den aus Tuffstein gehauenen und mit Mörtel überzogenen Gräbern Hetruriens.

Auch geschieht bei den Autoren des Färbens der Wände und des Quadersteines häufige Erwähnung. Ich übergehe die schon zu oft besprochenen grünen und rothen Gerichtshöfe Athens und andere bekannte Stellen über alte Malerei und farbige Dekoration der Wände, die in den oben angeführten Schriften ausführlich discutirt worden sind und erwähne nur eine meines Wissens noch nicht berücksichtigte Stelle des Lucian, die auf das Alter und die allgemeine Verbreitung der Polychromie steinerner Wände hinweist: „Die Menschen,“ heisst es in den Amores, „erbauten Häuser und erlernten unvermerkt die damit zusammenhängenden Künste: Statt der einfach farblosen Gewänder wurden letztere auf das schönste bunt gestickt, für die schlechten Wohnungen erfand man hohe Paläste und prachtvolle Steinbauten, und die nackten formlosen Wände wurden mit schönen gemusterten Farbentünchen bedeckt.“[2]

Hier verdient auch die auffallende Nachricht des Vitruv über den

[1] Hittorff, Temple d'Empédocle und Monuments de la Sicile. Serra di Falco, über Sicilien.

[2] Lucian. Amores 34. *καὶ γυμνὴν τοίχων ἀμορφίαν εὐανθέσι βαφαῖς χρωμάτων κατέγραψαν.*

Palast des Königes Mausolus in Halikarnassus Erwähnung, dessen Ornatus in prokonnesischem Marmor ausgeführt war, dessen Mauern aber aus (ungebrannten) Ziegeln bestanden, die auf eine Weise abgeputzt waren, dass sie die Durchsichtigkeit des Glases zu haben schienen. Man ist genöthigt anzunehmen, dieser Putz sei eine Glasur gewesen. Auf durchsichtigen Putz deutet auch die bekannte Nachricht des Plinius über den kyzikenischen Tempel, die er unter anderen Mirabilien der Baukunst mittheilt: Der Künstler habe im Innern dieses Baues, der einen elfenbeinernen Zeus und einen marmornen Apollon, den ersteren bekränzt, enthalten sollte, zwischen alle Fugen der geputzten (mit Stuck überzogenen) Quadermauer,[1] goldene Fäden gelegt. So scheinen die haarfeinen Goldfäden durch die Wandmalerei hindurch und umgeben die Statuen mit einem zarten Nimbus. Ausser der sinnreichen Idee des Künstlers wird bei diesem Werke vornehmlich der Reichthum des Stoffes, obschon er versteckt ist, bewundert.[2]

Was in dieser Nachricht vor den assyrischen Entdeckungen unverständlich war, das erklärt sich heutzutage, da wir die glasirten Ziegelwände der ninivitischen Paläste und Tempel kennen, ohne Schwierigkeit.

Eine so reiche und allgemeine Wandpolychromie musste eine entsprechende Polychromie der struktiven Theile nothwendig begleiten, — und auch dieses bestätigen die unzweideutigsten Spuren an den monumentalen Ueberresten, von denen zuerst nur die mit Stuck bekleideten steinernen, nicht marmornen, zu betrachten sind.

Das plastische Ornament der struktiven Theile ward schon in der Frühzeit der Periode, die uns hier beschäftigt, verlassen, das Gliederwerk zeigt sich vergleichsweise wie auf der Töpferscheibe gedreht oder aus Thon gezogen und auf den glatten Profilen sind die Ergänzungsformen gemalt. Gleichzeitig sind die Massen der konstruktiven Theile durchgängig gefärbt. —

Ich nenne zuerst den sehr alten Tempel von Korinth, dessen Säulen

[1] Politi lapidis. — Lapis ist in der technischen Sprache immer der Haustein im Gegensatz zum Marmor.

[2] Die Stelle steht Plin. n. h. XXXVI, 15 (ed. Delechamp). Durat et Cyzici delubrum in quo filum aureum commissuris omnibus politi lapidis subjecit artifex eburneum Jovem dicaturus intus, coronante eum Apolline. Tralucent ergo picturae (so heisst es in einigen Handschriften statt juncturae) tenuissimis capillamentis, lenique afflatu simulacra refovente praeter ingenium artificis ipsa materia quamvis occulta in pretio operis habetur. — Ueber meine Uebersetzung dieser Stelle und deren Rechtfertigung siehe im Texte weiter unten.

aus Tuffstein eine rothe Stuckbekleidung haben. Dieses versichern fast alle Reisenden, die jene Ruinen sahen; Curtius will sogar zwei rothe Stuckschichten über einander erkannt haben, auf welche Mittheilung Kugler sogleich seinen Zweifel über die Aechtheit dieser Stuckbekleidungen zu begründen trachtet, obgleich wir wissen, dass die dealbationes und expolitiones der Tempel und öffentlichen Werke ziemlich häufig wiederkehrten.

Roth sind auch die wohl erhaltenen Stuckbekleidungen alter Säulentrümmer von Tuffstein, die sich in der Nähe des Eingangs der Akropolis befinden und einem alten Tempel angehörten, den wahrscheinlich schon die Perser zerstört hatten.

Anders gefärbt waren die Säulen des Tempels zu Metapont, die dem ernsten Kolorit der Terrakotten, womit die meisten grossgriechischen und sicilischen Tempel älteren Stils geschmückt waren, entsprechen mussten. Dieser ernstere und oligochrome (sich innerhalb weniger Farbentöne bewegende) Stil der Wanddekoration wendet nicht das Roth, sondern das Ockergelb als Flächengründung an,[1] benützt jenes nur als belebendes Element in der Farbenmusik und unterscheidet sich hierdurch prinzipiell von einem anderen Stile, der in Kleinasien und Griechenland sehr frühzeitig, wenigstens für Tempel und öffentliche Gebäude, herrschend war, bei dem das prachtvolle Roth, noch jetzt in einigen Ländern des Orients, z. B. in China, die ausschliesslich den kaiserlichen Gebäuden und den Tempeln vorbehaltene Wandfarbe, die Basis des polychromen Systemes abgab.

Das Drachenblut, ein rothes Harz, das der Orient producirt und Indicum oder Cinnabaris hiess, wurde dabei benützt, um die grösseren[2] Flächen damit zu färben, ihnen die βαφή zu geben; der Name Cinnabaris wurde aber später auch für diejenige Farbe gebraucht, die wir jetzt Zinnober nennen, woraus schon im Alterthume mancherlei Irrthümer und Verwechslungen hervorgingen.[3] Der Zinnober, minium bei den Römern, ἡ μίλτος[4] bei den Griechen, die aber darunter, wie es scheint, früher den

[1] Itaque antiqui egregia copia silis ad politionem sunt usi. Vitr. VII. 7 fin.

[2] Mir scheint jedoch die auf den oben erwähnten altgriechischen Stuckaturen erhaltene rothe Farbe rother Ocker (rubrica) zu sein, nur auf Marmorflächen kam das Drachenblut (eine durchsichtige Pflanzenfarbe) in Anwendung.

[3] Plin. XXXIII. 7. (ed. Delechamp.) Dioscorid. 5. 109.

[4] Die Miltos war nicht Mennig, sondern Zinnober; jenes Bleioxyd hiess Sandaracha oder Sandyx und wurde theils gegraben theils künstlich gewonnen. Vitr. VII, 7 u. 11. Plin. XXXIV. 18. XXXV. 6.

Röthel, die rubrica, verstanden, wurde an Monumenten früheren und besseren Stils niemals in Masse und zum Gründen der Flächen gebraucht, sondern nur in den Verzierungen, was die Monumente deutlich zeigen und was auch Vitruv in dem fünften Kapitel seines siebenten Buches bestätigt. Erst mit der Zeit nach den punischen Kriegen, wie die reichen Quecksilberbergwerke in Spanien exploitirt wurden, die mit der Einführung griechischer Kunst in Italien zusammenfällt, scheint der eigentliche Zinnober in grossen Massen für Wanddekorationen von den Römern verbraucht worden zu sein.

Die Megalographie,[1] d. h. die historische Wandmalerei, und das damit verbundene polychrome Flächenornament hatten ihre höchste Aufgabe erfüllt und waren vielleicht schon in Beziehung auf Adel des Stils im Sinken begriffen, wie nach den Perserkriegen unter Kimon und etwas später unter Perikles die Kunst der Athener ihren glanzvollsten Aufschwung nahm. Wie in der Renaissance die höchsten Leistungen des Raphael und Michelangelo zugleich den erhabensten Gipfel und die erste Verfallsstufe der Künste bezeichnen, genau dasselbe erkennt man fast noch entschiedener an den Monumenten, den Bildnereien und den Malereien der Glanzperiode hellenischer Kunst! Diese Wendung äussert sich in den Künsten am schlagendsten in einer auffallenden Tendenz zur Rückkehr zu den technischen Proceduren der Frühzeit und des Orients, die sich sogar schon darin bemerklich macht, dass Phidias, Polyklet und die Zeitgenossen und Nachfolger dieser Männer der Toreutik und dem Sphyrelaton vor dem Metallgusse und der Marmorskulptur den Vorzug geben, überhaupt wieder die in der Frühzeit der Griechen beliebte Kolossalstatue in Aufnahme bringen.

Diese Zeit der Kunstreife führte auch den Marmor eigentlich erst in die Architektur ein, obschon er in einzelnen Fällen schon früher in Anwendung gekommen war, wie z. B. an dem Olympium der Pisistratiden. Es ist auch hier die Frage, ob in der Einführung des Marmors als Baustoff nicht gleichfalls eine Reminiscenz des alten heroischen Marmorstiles zu erkennen sei.

[1] „Die Wandgemälde waren in der Zeichnung durchaus vollkommen und in „den Farbenzusammenstellungen angenehm, in allem entfernt sich haltend von dem „geschmückten Stile der sogenannten Kleinwaare!“ sagt Dionys von Halicarnassos in einem von Angelo Maio erhaltenen Fragmente. Dionys. Hal. frag. XVI. 6 ed. Maji. Mich wundert, dass eigentlich niemand ernstlich die Autorität dieses Ausspruchs dem bekannten plinianischen: nulla gloria artificum est nisi eorum qui tabulas pinxere, entgegengestellt hat.

Der weisse Marmor wurde aber nicht wegen seiner Farbe gewählt, wenigstens nicht damit diese, das Weiss[1] nämlich, sich als solches präsentire, noch viel weniger scheint an die Benützung buntgefärbter Marmorarten zu polychromen Zwecken in jener besten hellenischen Kunstperiode allgemeiner gedacht worden zu sein, obschon diess in Einzelnfällen geschehen mochte.[2] Was bewog dann aber zu der Einführung dieses neuen Baustoffes? Auf den ersten und ansehnlichsten Grund dazu hat schon Quatremère de Quincy hingewiesen; er sagt (Jup. Olymp. pag. 31): „Les anciens separèrent beaucoup moins qu'on ne le se figure dans leurs travaux les plaisirs des yeux de celui de l'esprit; c'est à dire que la richesse, la variété et le beauté des matières qui sont la parure des ouvrages de l'art furent chez eux bien plus intimement réunies qu'on ne le pense au beau intrinsèque ou à la perfection imitative qui sans aucun doute en sont le principal mérite."

Doch abgesehen davon wurde im ganzen Alterthum unglaublicher Werth auf die Aechtheit und den kostbaren Gehalt des Stoffs, woraus ein Werk der Kunst ausgeführt werden sollte oder war, gelegt, selbst wo dieser gar nicht sichtbar hervortrat; und man liebte dessen Beschaffenheit, obschon sie das Erscheinen des Werks wenigstens nicht unmittelbar betraf, vor allem anderen hervorzuheben. Das Gold zu den chryselephantinen Statuen, wie zu anderen Weihgeschenken, musste z. B. durchaus unlegirt sein, obschon es zum Theil mit bemalten Ornamenten bedeckt wurde. Doch erstreckte sich das Interesse für das Stoffliche auch auf minder kostbare Mittel der Ausführung. Ohne die vielen Stellen anzuführen, in denen von Monumenten aus Poros und andern Bausteinen die Rede ist, wovon wir bestimmt wissen, dass sie unter Stuck und Farben unsichtbar wurden, sei nur beispielsweise an die bereits citirte Stelle im Josephus über den Judentempel erinnert, wo hervorgehoben ist, dass er aus weissem Steine erbaut gewesen sei, obschon von ihm (nach Josephus) weder innerlich noch äusserlich ein Fleck sichtbar blieb, sondern er ganz

[1] Das Weiss wurde häufig sowohl auf dem tectorium wie später auf der Marmorfläche besonders mit weisser Kreide aufgesetzt. Die beste Kreide kam aus Aegypten, sie hiess Paraetonion, von welcher Plinius sagt, sie halte am besten auf dem Stuck; tectoriis tenacissimum propter laevorem. (XXXV, 6.) Diess beweisen auch die Wände und Decken der griechischen und etrurischen Gräber, sowie das Weisswerk zu Pompei.

[2] So z. B. machen mich in dieser Frage die grünen offenbar antiken Säulen, deren Ueberreste in dem Inneren des Tempels der Athena Polias gefunden wurden, unsicher.

mit Gold bedeckt wurde.[1] Als zweites Beispiel diene die Notiz des Pausanias über den Tempel der Diana zu Stymphalos: in dem Plafond der Cella dieses Heiligthums seien auch die stymphalischen Vögel gebildet, es sei aber schwer zu sagen, ob aus Gyps oder aus Holz; „mir scheint es aber wahrscheinlicher, dass sie aus Gyps sind“. — Er konnte nicht hinzutreten, um zu prüfen, wäre aber der skulpirte Plafond in seiner Naturfarbe geblieben, so hätte sich ohne Berührung sofort ergeben, aus welchem Stoffe er bestand. Andere ähnliche Thatsachen, die dem hervorgehobenen Umstande das Wort sprechen, werden später angeführt werden.

Wir Modernen können uns schwer vorstellen, wie sehr die Alten die Autorität eines Kunstwerkes von der Magnificenz der Erbauung, den Kosten des dazu genommenen Stoffes und der Schwierigkeit seiner Bearbeitung abhängig machten, was an sich mit der Tendenz der antiken Kunst keinesweges im Widerspruche steht, wie bereits gezeigt worden ist, was aber allerdings in späterer Zeit zuweilen in fast kindische Kuriositätenhascherei ausartete. Ohne diesen Schlüssel ist es weder möglich, die alten Kunstwerke zu verstehen, noch den meisten auf Kunstwerke bezüglichen Stellen alter Autoren ihren richtigen Sinn abzugewinnen.

Es stimmt mit der hervorgehobenen Eigenthümlichkeit antiker Kunstauffassung überein, wenn Plinius[2] einmal ausdrücklich sagt, man habe den weissen Marmor zuerst nicht wegen seiner Schönheit (lautitiae causa) gewählt, denn diese hätte man noch nicht erkannt, sondern wegen seiner Härte. Hieher gehört auch Vitruvs Bemerkung über den Tempel des Honos und der Virtus, der unter den ersten Bauwerken gezählt hätte, wäre ihm durch Magnificenz und Kostarkeit (expensis) des Materials eben so viele Würde zu Theil geworden, wie er durch Kunst sich auszeichnete. Also nicht die Schönheit und Weisse, sondern die Kostbarkeit, d. h. die Theure, die schwierige Bearbeitung und Seltenheit des Stoffs fallen bei diesem Urtheile ins Gewicht.[3]

Nehmen wir des Plinius Behauptung, man habe die lautitia, den Reiz, des weissen Marmors bei seiner ersten Benützung noch nicht erkannt, als gegründet an und verfolgen wir von diesem Standpunkte aus, so weit es uns gelingen kann, das Wachsthum des Erkennens der glänzenden Eigenschaften des genannten Baustoffs bei den Alten, und die dem

[1] Man sollte doch endlich aufhören, den λευκὸς λίθος fortwährend als Gegenbeweis gegen die Polychromie der Marmorgebäude voranzustellen.

[2] Plin. H. N. XXXVI. 6. (ed. Delechamp.)

[3] Vitruv. VII. prooem.

entsprechenden Modifikationen in der Weise seiner Benützung. Da begegnen wir zuerst der Anwendung einzelner Säulen und sonstiger hervorstehender Theile des Baues aus weissem Marmor, während alles übrige aus Ziegeln oder gewöhnlichem Bausteine ausgeführt ist.

Diese akrolithe Verwendung des weissen Marmors ging in der Baukunst dem vollständigen Marmorbaue voran, ähnlich wie diese Art der Benützung desselben Stoffes die Frühperiode der Marmorskulptur bezeichnet. An verschiedenen Werken des Uebergangs in die Glanzperiode der Architektur ist dieses akrolithe Vorkommen des weissen Marmors nachweislich; wie z. B. an dem etwa fünfhundertzwanzig Jahre vor Christus beendigten[1] Tempel zu Delphi, dessen Façade die Alkmäoniden, die den Tempelbau übernommen hatten, ohne kontraktliche Verpflichtung in parischem Marmor ausführten, um so die Gottheit mehr zu ehren, während der übrige Tempel aus Poros bestand.

Ein anderes Beispiel ist der noch aufrechte Tempel zu Aegina, dessen sonst mit Stuck überzogenes Mauer- und Säulenwerk ein Kranzgesims und ein Dach aus weissem Marmor krönte.

Der Tempel zu Bassae ist gleichfalls hierher zu rechnen; seine Säulen und Mauern sind nicht aus Poros, sondern aus grauem unscheinbarem Kalkstein ausgeführt, der mit Stuck überzogen war, nur die Friese und Giebelzierden so wie die Dachziegel waren Marmor.

Von dem Palast des Mausolos aus wahrscheinlich glasirtem Ziegelwerke mit Gesimsen und sonstigem Ornatus aus prokonnesischem Marmor war schon oben die Rede.

Auf welche Weise wurde nun bei diesen und allen anderen aus so verschiedenen Stoffen zusammengesetzten Werken die letzte harmonische Vollendung erreicht? Die heterogenen Stoffe, die nicht einmal in rhythmischer Ordnung zusammentraten, konnten offenbar nicht bestimmt sein, durch Farbenverschiedenheit oder sonstige Kontraste architektonisch oder ornamental zu wirken; niemand wird den Hellenen die Geschmacklosigkeit zutrauen, farbige Stucksäulen und bemalte Wände mit einer weissen Fronte vorzuschuhen oder gar ihnen einen weissen Hut aufzusetzen.

Somit bleiben nur zwei Möglichkeiten, entweder verschwand aller Stoff als solcher unter einer gemeinsamen farbigen Hülle oder der weisse Marmor wurde durch Stuckmarmor an den übrigen Theilen nachgeahmt und der ganze Bau erschien weiss. — Der letzteren Annahme folgen Kugler, Ulrichs und andere; sie erklären jede davon abweichende gradezu

[1] Er wurde, wie es scheint, niemals in allen seinen Theilen ganz fertig.

für widersinnig und schliessen mit diesem Machtspruche eigenmächtig über die streitige Frage die Akten. — Nun wissen wir aber, erstens, dass, wenigstens an dem Tempel zu Aegina, der sich von den genannten am besten erhielt, die Säulen und die Mauern roth waren, wir wissen zweitens, dass gerade der Theil, der aus Marmor gebildet ist, noch jetzt die unverkennbarsten Spuren der Bemalung zeigt, vorzüglich deutlich treten sie an den Giebelfiguren, dem Hintergrunde des Giebels und dem sonstigen Schmucke des marmornen Simswerkes hervor. Es bleiben also höchstens noch für den Tempel zu Aegina die Fronten der Hängeplatten des Simses und die steigende Krönung der Giebel nebst den Ziegeln des Daches, für den Tempel zu Delphi die sechs Säulen nebst einigen Stücken des Gebälkes der Vorderfronte übrig, auf welche sich die Gegner mit ihrer Behauptung zu beschränken haben, dass sie weiss geblieben seien. Nach diesem Wenigen sollte sich nun nachher der ganze übrige Bau gerichtet haben, der durch eine tausendjährige Tradition auch in seinen Farben festgestellt war, ehe man an die Benützung des weissen Steines dachte, der bei dem einen der angeführten Beispiele nur gleichsam zufällig auf den Einfall des Bauunternehmers hin, an einem geringen Theile in Anwendung kam. Und wie hätten sich weisse bestuckte Säulen, bestuckte Architrave in einer Linie mit den gleichen Gliedern aus parischem Marmor fortlaufend ausgenommen! Welcher Kenner der Griechen, welcher Architekt kann dergleichen nur einen Moment für möglich halten! — Und dann, hätten wir von einer so gründlichen Revolution in der Baukunst der Griechen nichts erfahren? Das ganze Alterthum schweigt darüber, dagegen weist es eine Menge von Stellen auf, die sich auf das Bemalen und Färben der weissmarmornen Gebäude und Skulpturen beziehen oder sie in dieser Weise als farbig darstellen, und was das wichtigste ist, die Reste dieser Malerei haben sich noch mehr oder weniger erhalten.[1]

Die andere Möglichkeit, — dass nämlich der Zusatz des Marmors an dem alten Prinzipe der Dekoration nichts änderte, dass dieser Stoff gewählt wurde, theils wegen seiner Festigkeit, sodann aber vorzüglich wegen seines feinen, festen und milden Kornes, das ihn zu besonders genauer und scharfer Bearbeitung eignet, drittens aber allerdings auch wegen seiner blendenden durchscheinenden Weise, welch' letztere Eigenschaft allein die Griechen bewegen konnte, bei diesem Stoffe die uralte

[1] Ueber die Reste der Malerei an den Skulpturen der besten Zeit kann kein Zweifel mehr obwalten. Es ist auch nur blinder Eigensinn, der sie noch immer nicht erkennen will. Siehe darüber Quatremère Jupiter Olymp. passim.

Koniasis, die Stuckhaut, die mit Marmorstaub gemacht wurde (eine Benützung des gedachten Materials, die weit älter ist als die der Marmorstufen und Marmorblöcke zum Bauen) nicht anzuwenden, sondern unmittelbar auf dem Steine die mit der Koniasis unzertrennliche Malerei auszuführen, — diese Möglichkeit ist die einzige, die ich statuiren kann und zwar nach genauem und langjährigem Forschen an den Monumenten und in Folge der Anschauung, die ich mir von der Kunst des Alterthumes im Allgemeinen gebildet habe. Sie wird zugleich, ich wiederhole diess, durch die Aussagen der Schriftsteller, wenn man sie nicht ausser ihrem Zusammenhange, sondern, wie sichs gehört, in Verbindung mit dem allgemeineren Inhalte der Stellen, wo sie vorkommen, citirt, vollkommen bestätigt.[1]

Die akrolithen Marmortempel (um den einmal gebrauchten uneigentlichen Vergleich beizubehalten) waren nun die Vorläufer der ganz aus Marmor solid ausgeführten Monumente, in denen der hellenische Baustil erst seine Emancipation von dem Materiellen vervollständigte. Nun trat zugleich mit dem Marmorstile allerdings eine mächtige Revolution in Beziehung auf Farbenschmuck ein, über welche es auch an Nachrichten und Andeutungen bei den Alten nicht fehlt, nämlich die Einführung und Verbreitung der enkaustischen Malerei, allgemeiner dort, wo diese Kunst im Gefolge der Architektur den eigentlich dekorativen Schmuck besorgt, weniger allgemein in ihrer eigenen Wirkungssphäre, und gleichzeitig ein Uebergang von der Oligochromie des Polygnot zu der Polychromie des Pamphilos und Pausanias, von dem getragenen Terrakottastile der Wanddekoration, wie sich davon die meisten Spuren in Italien und Sicilien erhielten, zu dem reichfarbigen Schmucke der enkaustisch dekorirten Marmortempel Athens! Auch die Skulptur folgt dieser polychromen Richtung, der konventionellen Färbung der Statuen und Basreliefs der alten Zeit die verfeinerte und durch höchste Kunst geadelte malerische Ausstattung (circumlitio), welche den ersten Meistern der Malerei von den Bildhauern überlassen wird.[2] Wie weit man damit ging, beweist unter andern die Notiz, wonach Skopas an seiner berühmten Bacchantin

[1] Siehe hierüber den Schluss dieses Hauptstückes.

[2] Praxiteles wurde gefragt, welche von seinen Marmorarbeiten er für die gelungenste halte: diejenige, an welche Nikias die Hand angelegt hat, war seine Antwort. So grossen Werth legte er auf dessen Farbengebung. Tantum circumlitioni ejus tribuebat. Plin. XXXVI. 11 f. Ueber circumlitio, causis etc. vergl. Völkel Arch. Nachlass pag. 79—96.

deren glühendes Kolorit durch das bleifarbige todte Fleisch der Hindin kontrastlich noch mehr hervorhob.[1]

Noch jetzt erkennt man an den schönsten Statuen des vollendeten Stils, die unsere Museen schmücken, die schwachen Spuren ihrer schnell vergehenden Bemalung, die gleich nach ihrer Auffindung noch sehr deutlich hervortrat.[2] Die zarten Lasuren des Nackten verschwinden am frühesten, die Deckfarben der Gewänder und die Vergoldungen des Haares und andrer Theile halten sich länger.[3] An den Friesfiguren des Theseustempels fand ich in den Falten der Gewänder sehr frisches Rosaroth und Grün in undurchsichtigem dickem Auftrage; die Spuren dieser Farben, den Körper derselben, sieht man sogar noch deutlich auf den Elgin marbles im britischen Museum, sowie das Blau in den Falten der Karyatide vom Erechtheum ebendaselbst.

Gleichzeitig schlägt die Vasenkunst eine ganz analoge Richtung ein „Die Töpferwaaren mit allerlei Farben in Wachs bemalt"[4] verdrängen die monochromen Urnen des früheren Stils. An jenen hat sich die Wachsmalerei am vollständigsten erhalten und sie bieten für die herrschende Polychromie der Zeit, welcher sie angehören, dasselbe zuverlässige Analogon, wie letztere den allgemeinen Stil der vorhergegangenen Kunst wieder mit Sicherheit erkennen lassen.

Wegen dieser merkwürdigen nahen Beziehungen zwischen der Töpferei und der polychromen Architektur und in Berücksichtigung der vollständigen Erhaltung so vieler Produkte jener Kunsttechnik aus allen Perioden, welche sie durchging, soll das Nähere, besonders dasjenige, was den technischen Theil der wichtigen uns hier beschäftigenden Frage betrifft, in dem zweiten Hauptstück über die Keramik folgen, hier nur das allgemein Geschichtliche der Polychromie in seinen weiteren Phasen kurz gegeben werden.

[1] Callistratus Stat. II. pag. 147. ed. Jacobs. Welker Syllog. pag. 687.

[2] Quatremère de Quincy im Jupit. Olymp. gibt über diese Farbenspuren an Statuen eine ausführliche Notiz. Seitdem bringt fast jeder Tag neue Anzeichen der Allgemeinheit der Verbreitung der polychromen Plastik bei den Alten.

[3] Ueber die Technik der Malerei an den Statuen und Bauwerken folgen einige Bemerkungen in dem Hauptstücke Keramik.

[4] *Κεράμια — κεκηρογραφημένα χρώμασι παντοίοις.* Athenaeus. Raoul Rochette (peint. inédites) gibt über dieselben genaue Nachricht.

§. 81.

Verdrängung der Wandmalerei durch die Tafelmalerei.

Also weit entfernt, dass mit der dritten Periode der griechischen Kunst und dem Marmor als hauptsächlichstem Bildstoff die Farblosigkeit in der Baukunst und in der Skulptur eintrat, war vielmehr das Gegentheil der Fall: die ernste konventionelle Oligochromie wurde nun erst blühende Polychromie.[1]

Zu dieser Zeit auch verdrängte die Staffeleimalerei immer mehr das eigentliche Wandgemälde und ging ihren abgesonderten von der Architektur unabhängigen Weg zu höchster technischer Vollendung, zu der Darstellung der Leidenschaft und Gemüthswelt, zu treuer Naturschilderung. Die Namen der grössten Künstler schmücken diesen Zeitraum der Kunstgeschichte — aber auch nur ihre Namen und einige ungenügende Daten über ihre Werke, gleichsam nur Register derselben, denn nichts von letzteren hat sich erhalten. Einige der vollendetsten und gepriesensten Werke dieser Meister waren ausgeführt in der neu erfundenen oder vielmehr von Aegypten und Asien entlehnten enkaustischen Manier, von der wir noch immer nicht wissen, was sie eigentlich war, doch die Mehrzahl war a tempera gemalt und mit einem die Farben dauernd befestigenden Firnisse oder Wachsüberzuge (causis) fixirt.[2] Diese Tafelbilder wurden zum Theil als Weihgeschenke in den Tempeln aufgestellt, theils und zwar am häufigsten wurden sie als Embleme in architektonisch-dekorativer Anordnung den Wänden der Cella einverleibt[3] (*ἁρμόζειν, ἐγκρούτειν, ἐμβάλλειν*, inserere, includere); auch wohl zwischen den Säulen an den Brustwänden (Diaphragmen, Erymata) als Säulenbilder (Stylopinakia) befestigt. Diese Malerschule (in der That in der eigentlichen Kunst des Malens die höchste) hat Plinius gemeint, wenn er sagt, es gebe keinen berühmten Namen unter den Künstlern als derer, die Tafelbilder malten; — es ist nicht möglich, dem klaren Wortsinne dieser Erklärung des Römers eine andere der Wandmalerei günstigere Deutung zu geben, wie es Letronne vergeblich versucht hat. Aber eben so wenig wird Raoul Rochette, mit allem Aufwande von Gelehrsamkeit

[1] Zu diesem und dem vorhergehenden Paragraphen gehören die auf die attischen Marmortempel bezüglichen Tondrucke.

[2] Letronne lettres etc. pag. 395.

[3] Tabulae pictae pro tectorio includuntur. Digest. XIX. 1, 17. 3.

und Grobheit gegen Andersdenkende, deren ein Franzose fähig ist, uns zwingen, mit ihm in der Wandmalerei nichts weiter als das Resultat einer „fâcheuse révolution“ in den Künsten, die zur späten Römerzeit eintrat, zu erkennen, und ihm beizupflichten, wenn er die entgegengesetzte Meinung „une erreur grossière et une malheureuse illusion de notre âge“ nennt. Auch darüber theilen wir nicht seine Ansicht, wenn er überall nur Holztafeln sieht, wo immer bei den Alten die Ausdrücke tabula, σάνις, πίναξ, oder diesen ähnliche für Gemälde vorkommen; sie können allgemein nur für Bilder oder Schildereien stehen; sie können auch andere Tafeln als hölzerne bezeichnen; wir wissen wenigstens, dass sie häufig aus Schiefer (so das herrlichste erhaltene Gemälde der Antike, die Muse von Cortona), Metall, Terrakotta, Marmor und Stuck waren und oft so grosse Dimensionen und so bedeutendes Gewicht hatten, dass die Staffeleien, worein man sie hängte, um sie zu malen, Maschinen hiessen und auch wirklich waren. Diess erhellt aus dem bekannten Wettkampfe zwischen Apelles und Protogenes, der sich auf einer Tafel von grosser Ausdehnung entschied,[1] die zum Malen in der Maschine befestigt oder aufgehängt war. Malereien auf grossen Schiefertafeln fand man in etrurischen Gräbern, dergleichen auf Terrakotta in Sicilien; die berühmten vier mit zarten rothumzogenen Zeichnungen bedeckten Marmortafeln aus Herkulanum waren höchst wahrscheinlich der Grund enkaustischer Malereien, welche die Hitze der Lava zerstörte.[2] Vier Gemälde[3] auf präparirten Stucktafeln wurden zu Stabiae oder (nach anderen) zu Portici je zwei und zwei am Boden gegen eine Wand gelehnt gefunden, letztere mit Vertiefungen von der Grösse der Bilder in dem Stuck, um sie aufzunehmen; viele der Bilder in Pompeji sind auf diese Weise eingesetzt. Ohne Zweifel waren gerade diese Stucktafeln (die auch in neuester Zeit der treffliche Landschafter Rottmann zu seinen enkaustischen Bildern wählte) für Gemälde, die auf Bestellung und zu der Ausschmückung eines bestimmten Ortes (eines Tempels, einer Stoa oder dergl.) gemalt wurden, die gewöhnlichsten.

[1] Tabulam magnae amplitudinis in machina aptatam picturae anus una custodiebat. Plin. XXXV. 10.

[2] Bötticher, Arch. der Malerei S. 145 ff. Vergleiche in dem Hauptstück Keramik.

[3] Pitture d'Ercolano tav. IV. Nr. 41, 42, 45, 46. Zu Civita fand man Gemälde in hölzernen Rahmen eingefasst und mit eisernen Haken in eine Mauervertiefung befestigt. Pitt. d'Ercolano II. tav. XXVIII. Jorio peintures anciennes pag. 12, Naples 1830.

Diese Stein- und Stuckbilder treten dann in sehr nahe Analogie mit den Metopen und Friesen, die ja auch nichts anderes als Tafelbilder sind, die in die Konstruktion eingelassen wurden; auch mag die Sitte, die Bilder, statt sie auf die Wand zu malen, im Atelier auszuführen, um sie hernach der Mauer einzuverleiben, zunächst nur auf die Gattung der Malerei, weniger auf den Stil der Dekoration im Ganzen eingewirkt haben, der aber dennoch den Einfluss dieser Neuerung sehr bald erfuhr und mit Uebergängen dem asiatischen Getäfel zurückverfiel, in das sich die gemalten Wandteppiche der polygnotischen Zeit metamorphosirten. Die hellenische Vergeistigung des Prinzips der Wandbekleidung gab wieder Platz einer mehr naturalistischen und materiellen Auffassung desselben, und dieser Veränderung entsprach ein gleichzeitiges Hinneigen zu plastischer Ausstattung der eigentlich architektonischen Formen. Neben dem ionischen Stile erhebt sich der mehr dorisirende, obschon plastisch reichere, korinthische; die eigentlich dorische Ordnung dagegen verkümmert und erstarrt zu einem unorganischen Strukturschema.

Auf dieser Bahn war die hellenische Kunst schon weit vorgeschritten und hatte bereits durch vielfachen Verkehr mit Asien manche Elemente der barbarischen Kunst in sich aufgenommen, als Alexander das persische Reich stürzte, in Folge dessen die Länder des westlichen und inneren Asiens bis nach Indien sammt Aegypten unter die Herrschaft hellenischer Könige geriethen und mitten unter den alten Kultursitzen des Ostens sich hellenische Bildung festsetzte. Zwar kam es niemals zu einer innigeren, gleichsam chemischen Vereinigung der heterogenen Elemente asiatischer und griechischer Kultur, aber ohne wichtige Einwirkungen für beide konnte diese Vermischung nicht bleiben. Die kühnen Bauunternehmungen Alexanders und seine noch grossartigeren Projekte, deren Ausführung sein früher Tod verhinderte, tragen schon das entschiedenste asiatische Gepräge, das sowohl in den allgemeinen Konzeptionen wie in den Mitteln und Weisen der Ausführung hervortritt.

In letzterer Beziehung sind vorzüglich vier Momente hervorzuheben, durch welche asiatische Kunsttechnik, wie sie zu Alexanders Zeit üblich war, auf den Geschmack und die Kunstpraxis der Griechen rückwirkte.

Dieses sind: 1) Der uralte, bereits so viel besprochene Bekleidungsluxus, der sich, wie gezeigt wurde, in Asien auch auf die struktiven Theile der Gebäude erstreckte und sogar noch in den steinernen Konstruktionen der Perser hervortritt, in so fern sie in realistischer Weise die chaldäisch-assyrischen bronzebekleideten Holzsäulen wiedergeben. 2) Die Technik des Steinschneidens und die Inkrustation der Archi-

tektur mit buntfarbigen Steinen sowie in gleicher Weise die emblematische Verzierung der Gefässe und Geräthe aus edlen Metallen, Elfenbein, kostbaren Holzarten mit eingesetzten Edelsteinen und Gemmen. Als damit eng verbunden zu betrachten sind die Nachahmungen dieser naturfarbigen Stoffe in Glas, die Emails, die Mosaike u. s. w. und deren Verwendung zu dekorativen Zwecken in der Baukunst. 3) Das durch jene Benützung des naturfarbigen Materials bei der polychromen Ausstattung der Monumente wahrscheinlich vorbereitete Eintreten des Quaderfugenwerkes in die Reihe der dekorativen Mittel. 4) Der Bogen und die gewölbte Decke, sammt der Kuppel, das äusserlich sichtbare und das Dach ersetzende Gewölbe, als Elemente der Kunstform und dekorative Mittel.

1. Betreffend den ersten der vier genannten Einflüsse wurden bereits in einem frühern Paragraphen (über das Tapezierwesen der Alten) die mit asiatischem Luxus ausgestatteten Prachtzelte, Scheiterhaufen und sonstigen Gelegenheitsbauten erwähnt und zum Theil beschrieben, die Alexander und seine Nachfolger ausführen liessen; doch erstreckte sich dieser spezifisch asiatische Luxus auch auf die bleibenden Monumente. Alexander wollte zu Pella ein ehernes Proskenion zu einem Theater ausführen.[1] Eines inkrustirten Theaters erwähnt auch eine bereits citirte Inschrift aus Kleinasien, aus der Zeit nach Alexander. Auch die orientalische Bekleidung der Tempelwände mit goldüberzogenem Getäfel findet Nachahmung, so bei dem von Antiochus IV. erbauten Tempel des Jupiter Olympius zu Antiochia und dem Tempel des Bal und der Astarte zu Hierapolis, dessen Wände und Decke wie bei dem Tempel zu Jerusalem ganz vergoldet waren. Dieser asiatische Luxus musste die eigentliche Wandmalerei verdrängen und auch ausserdem auf den Stil der ornamentalen und farbigen Ausstattung einwirken. Leider lässt sich dieser Uebergang bei fast gänzlichem Mangel erhaltener Monumente aus dieser Zeit an letzteren nicht mehr verfolgen. Doch weiss man, dass der plastische Schmuck des zumeist korinthischen Baues oft in vergoldetem Metalle angeheftet wurde, dass somit, gleichmässig mit dem Inneren, auch äusserlich der Metallglanz und die reiche Pracht den bescheidneren Schmuck der Farbe verdrängten.

2. Eng verknüpft mit der metallischen Ausstattung ist der gleichfalls orientalische polylithe Schmuck, d. i. die Polychromie mit Versatzstücken (pièces de rapport, appliques) aus buntfarbigem Marmor und noch edleren Steinarten.

[1] Plutarch. op. moral. II. 1096. Tom. X. pag. 509 ed. Reiske.

Asien und Aegypten sind das Vaterland der edlen und halbedlen Steine, für welche schon im frühen Alterthume eine sehr grosse Vorliebe auch unter den Griechen und den italischen Völkern herrschte. Doch scheint das Schleifen und Schneiden dieser harten und kostbaren Stoffe lange Zeit das Privilegium der Aegypter und der Asiaten geblieben zu sein, die ihre geschnittenen Steine als Handelsartikel nach Europa brachten, woher sich das alleinige Vorfinden ägyptischer, phönikischer und assyrischer Gemmen und Intaglien in den älteren Gräbern der Etrusker und Griechen erklärt. Diese Intaglien dienten als Petschaft und zu Schmuckgegenständen. Die ersten eigenen Versuche der Etrusker und Griechen in der Stein- und Stempelschneidekunst waren rohe Nachahmungen der asiatischen Vorbilder, und erst in der grossen Zeit der Kunstreife gelangte auch diese Kunst zu einigem Ansehen, obschon sie sich eigentlich erst einbürgerte und ihre höchste Vollkommenheit erreichte kurz vor der Zeit Alexanders, dessen Steinschneider Pyrgoteles in dieser peniblen Kunst den höchsten Ruhm erreichte, der auch eigentlich nur allein unter allen seinen Kunstgenossen von den Autoren genannt wird. Doch blieb diese Kunst hauptsächlich noch auf die Ausführung von Siegelringen beschränkt.

In Asien war die Glyptik während dieser Zeit in Beziehung auf eigentliche Kunst stationair geblieben oder hatte sogar Rückschritte gemacht, dafür aber ein sehr ausgedehntes Feld ihres Wirkens gewonnen, indem sie zu der Ausschmückung der kostbaren Geräthe und Gefässe aus edlen Metallen mitwirken musste, die zwar von frühester Zeit den vornehmsten Luxus Asiens ausmachten, aber unter den älteren chaldäischen und assyrischen Reichen, wie es scheint, noch nicht Juwelierarbeiten waren. Dieser Aufwand wurde noch überboten durch die gleichfalls im Orient einheimischen, aber zur Perserzeit am höchsten geschätzten ganz aus edlen Gesteinen von ungewöhnlicher Grösse geschnittenen Becher und Schalen. — Er hatte sich sogar schon auf die Baukunst ausgedehnt, indem die Glyptik theils der Metallbekleidung der Monumente nach der Analogie der Gefässe ihre farbige Pracht lieh, theils sogar die Tafeln (crustas) aus buntfarbigem kostbarem Steine von möglichster Grösse präparirte, die als Wandbekleidung benützt wurden, als Ersatz für die weniger luxuriösen Holzgetäfel, oder die skulpirten Alabasterplatten der alten Zeit.

Es liegen sichere Anzeichen vor, dass dieser Luxus in Asien zur Zeit der Eroberung Alexanders der herrschende war; er lässt sich aus den abenteuerlichen Berichten des Philostratus und anderer späterer

Schriftsteller über die Pracht Babylons (die früheren Schriftstellern entnommen sind) noch deutlich herauserkennen.

Alexander, dem orientalisches Wesen gefiel, der es aus Politik annahm, fasste auch diese Art des dem Griechen fremden Luxus in der häuslichen Einrichtung und selbst in dem Hausbaue mit Enthusiasmus auf. Schon seine ersten Bauunternehmungen geben hievon den Beweis. Das grosse Beilagerzelt zu Susa hatte mit Edelsteinen besetzte goldene Säulen, der Scheiterhaufen des Hefaistion war mit geschnitzten Elfenbeintafeln und wohl auch mit Gemmen geschmückt. —

Seine Nachfolger folgten auch hierin ihrem Heros und verpflanzten diesen neuen asiatischen Luxus nach Griechenland. Er wurde vornehmlich von dem Stamme der Seleukiden und von den Ptolemäern künstlerisch veredelt. Die Kameen, erhabene Bildwerke aus mehrfarbigen Onyxen geschnitten, ferner die aus edlen Steinen skulpirten Trinkgefässe und Schalen dieser Zeit, von denen einiges Kostbare sich erhielt, sind wahre Wunder an Schönheit und technischer Vollendung.

Eng verknüpft mit dem Gemmenluxus war das Email, eine Art Inkrustation mit künstlichen aus Glasfluss imitirten Edelsteinen und zugleich eine Art enkaustischer Malerei, wahrscheinlich die wahre, ursprüngliche, deren Beziehung zu der Wachsenkausis in dem nächsten Hauptstücke über Keramik, wo einige hier noch unberührt gebliebene technische Fragen aufgenommen werden, nachzuweisen ist.

Das Email wurde schon an dem Dache des Prachtwagens Alexanders angewandt, es fehlte gewiss selten, wo Gold oder anderes Metall zu architektonischen Zwecken und zu Geräthen in Anwendung kam und ersetzte die noch von Phidias gebrauchte einfache Malerei auf Goldgrund, wenn gleich diese selbst schon eine Tochter des orientalischen Email war.

Es wurde oben (unter Aegypten) gezeigt, dass diese Technik des Emaillirens den Aegyptern schon sehr früh und in allen ihren Proceduren bekannt war. Dennoch wird behauptet, sie sei das Eigenthum und das Geheimniss der Barbaren des Westens geblieben, da kein alter Schriftsteller sie beschreibe oder auf ihr Vorkommen bei den Griechen und den italischen Völkern hinweise, und ein Autor des III. Jahrhunderts (Philostratus) sie als das Eigenthum der Völker des westlichen Oceans bezeichne, in deren ehemaligen Wohnsitzen in der That auch die bedeutendsten Funde emaillirter Gegenstände antiken Stiles gemacht wurden.[1] — Aber

[1] Philostratus Icon. I. cap. XXVIII. Derselbe Schriftsteller spricht aber auch von farbigen Metallreliefs in Indien. In vita Apollonii.

woher auch die Gallier und Kelten diese Kunst entlehnten, ob sie sie vom Orient mitbrachten oder von den Phönikiern erlernten, sicher bleibt der Orient der Erfinder auch dieser Anwendung des Glasflusses, und dass wenigstens eine Art von Emailliren auch in Griechenland und in Italien zum Theil früh geübt wurde, beweisen kleine metallische Gegenstände des Luxus und des Zierraths echt griechischen Stiles mit eingeschmolzenen Glasflüssen, deren das borbonische Museum zu Neapel, der Louvre und das britische Museum mehrere enthalten, und die auch sonst in den Sammlungen nicht selten sind.

Als verwandt sind hier noch die musivischen Zierden und Malereien der Wände und Gebäudetheile anzuführen, die, wie oben unter Chaldäa und Assyrien gezeigt wurde, aus einer uralten Praxis der Innerasiaten hervorgingen. Obschon Beweise existiren, dass die Mosaikfussböden in Griechenland schon früh eingeführt waren und davon ein sehr altes, dem V. Jahrhundert v. Chr. angehöriges Exemplar sich zu Olympia erhielt, fällt doch die eigentliche Verbreitung der musivischen Dekoration erst in die alexandrinische Zeit. Sie ward nicht selten eine Nachbildung der älteren polychromen Plastik, Füllungen mosaikirter polychromer Reliefs wurden in die Wände und Decken eingelassen. Ein Theil dieser musivischen Reliefs, z. B. das schöne Relief in dem Wiltonhouse, welches ich Gelegenheit hatte zu sehen, die Spes in Neapel, das Pendant dazu, der Merkur, die beide aus Metapont kommen sollen, und andere sind noch durchaus griechisch und wahrscheinlich aus voralexandrinischer Zeit; sie sehen, sie mit Vorliebe beschreiben, wie Rochette, und dennoch ein Ungläubiger an der Polychromie der antiken Plastik bleiben, das sind schwer zu lösende Widersprüche.[1]

Man wird eben so wenig wie für die früheren Perioden der Baukunst irren, wenn man auch für die alexandrinische Zeit an der Analogie mit der Vasenkunst, wie sie sich gleichzeitig umbildete, festhält. Die mit Edelsteinen inkrustirten Metallgefässe, die emblematisirten und argumentirten Prachtgeräthe, wie sie z. B. Cicero in seinen Reden gegen Verres anführt, sind genau so bezeichnend für den dekorativen Stil der Baukunst dieser Zeit, wie die enkaustisch buntfarbigen für die vorhergehende, die oligochromen korinthischen und attischen Prachthydrien für

[1] S. Rochette, peintures antiques inédites. — Die in dem genannten Werke mitgetheilte Isis ist zuverlässig aus ptolemäischer Zeit, aber die beiden Stücke, Spes und Merkur genannt, halte ich für noch halb archaische Kunst und mit den metapontischen Tempeln aus gleicher Blüthezeit dieses griechischen Freistaates entsprossen.

die Zeit des Polygnot, und letztens die plastisch verzierten ältesten Töpfe der Zeit vor Einführung der Töpferscheibe in die südlichen Länder Europas für die Architektur der heroischen Zeit.

Es bleiben von den oben aufgeführten vier Momenten, die von Asien aus in der genannten Periode auf den Baustil der Griechen eingewirkt hatten, noch zwei zur Berücksichtigung übrig, die in ein dem hier behandelten Gegenstande fremdes Gebiet der Technik hinüberstreifen, aber nothwendig hier schon wenigstens flüchtig zu berühren sind. Zunächst also drittens die Benützung der Quaderfugen zu architektonisch-dekorativen Zwecken. Wir finden sie nirgend, bis zu der Zeit herab, die uns jetzt beschäftigt, weder im ägyptischen noch im asiatischen noch auch im griechischen Stile anders als an dem Unterbaue des Werkes hervortretend. Letzteres selbst, das auf jenem aufgestellte eigentliche Kunstgebilde, das Agalma, wenn schon in solidestem Steine mit der grössten Regelmässigkeit und Sorgfalt vollendet (das Isodom der Griechen war das höchste, was die Lithotomie in dieser Beziehung erreichte), blieb immer der Form und dem äusseren Erscheinen nach unabhängig von dem Quaderwerke, das gerade desshalb die möglichste Vollendung in der Bearbeitung und der Zusammenfügung erhielt, damit es als Element der Form nicht erschiene und aus demselben Grunde desshalb noch ausserdem mit Stuck und Farbe überkleidet wurde. Wo wurde nun das der hellenischen, die Emancipation der Kunstform von dem Machwerke und der Materie erstrebenden, Tektonik zuwiderlaufende Ornament der umränderten und naturfarbigen Quader zuerst zur Dekoration der Tempelwände benützt, wo entstand diese Neuerung, die zusammen mit der Erhebung des Bogens zur Kunstform, die nachhaltigste Revolution in der Baukunst hervorrief?

Die ersten Beispiele und Anzeichen davon sind wieder asiatisch, und wahrscheinlich erst aus der alexandrinischen oder diadochischen Zeit. Zunächst der Tempel des Jupiter zu Kyzikos, dessen durchsichtiger Quaderputz [1] die mit Gold umränderten Fugen der Konstruktion durch-

[1] Lapis, verkürzt für lapis quadratus, steht in der Kunstsprache der römischen Konstrukteurs dem Marmor gegenüber und bezeichnet den gewöhnlichen Haustein, der bei Kunstbauten stets mit Stuck und Farbe bekleidet wurde. Beispiele Plin. H. N. XXXVI. 6. Fuit tamen inter lapidem et marmor differentia iam apud Homerum.

Ibid. Primum ut arbitror versicolores istas maculas Chiorum lapidicinae ostenderunt cum exstruerent muros; faceto in id M. Ciceronis sale: omnibus enim ostentabant ut magnificum. Multo inquit magis mirarer si Tiburtino lapide fecissetis. Et Hercules non fuisset picturae ullus, non modo tantus honos, in aliqua marmorum autoritate.

schimmern liess; eine Raffinerie, die noch gleichsam ein Kompromiss zwischen dem alten und dem neuen konstruktiven Grundsatze der Dekoration in sich schliesst.

Sodann die von Plinius als frühestes Beispiel der Anwendung buntfarbigen Marmors aufgeführten Stadtmauern der Chioten, über die M. Cicero sich dahin ausliess, dass er sie mehr bewundern würde, wenn sie aus tiburtinischen Steinen beständen. Plinius fügt hinzu: In der That kann die Autorität des Marmors uns nicht veranlassen, eine Dekoration zu bewundern, die durch den gewöhnlichsten Maueranstrich erreicht wird, ja dieser behält immer noch den Vorzug.[1]

Wenn wir also diese Anekdote mit ihrem Zusatze richtig verstehen, so folgt daraus zugleich, dass die Römer zu Ciceros Zeit ihre tiburtinischen Quaderwerke bunt stuckirten. In demselben Kapitel führt der genannte Autor noch an, dass Menander, der genaueste Beschreiber des Luxus, die buntfarbigen Marmorsorten und überhaupt den Marmorschmuck zuerst, und auch nur selten, berührt habe. Menander dichtete seine Lustspiele um 300 v. Chr., also um die Zeit gleich nach Alexander.

Dieser zuerst rein dekorative Gedanke wurde ohne Zweifel durch die polylithe Benützung buntfarbiger Marmorplatten und eingelassener seltener Gesteine vorbereitet; man wollte mehr Luxus zeigen, indem man die Mauer selbst aus diesen edlen Stoffen ausführte, und so entstand das buntscheckige Quaderwerk, dessen gemalte Nachahmungen in Pompeji so häufig sind.[2] Mehr Originalität zeigte Nero, der in seinem goldenen Hause einen ganzen Tempel aus orientalischem Alabaster ausführen liess,

Vitruv. II. cap. 8. E marmore seu lapidibus quadratis.

Id. II. 8. Cum ergo tam magna potentia reges non contempserint lateritiorum parietum structuras quibus et vectigalibus et praeda saepius licitum fuerat non modo caementitio aut quadrato sed etiam marmoreo habere etc.

Id. IV. 4. Seu autem quadrato saxo aut marmore.

Plin. XXII. 3. Herbis tingi lapides, parietes pingi.

Idem XXXV. 1. Coepimus et lapidem pingere.

Vitruv III, 1. In araeostylis nec lapideis nec marmoreis epistyliis uti datur, sed imponendae de materia trabes perpetuae. (Und viele andere.)

[1] Ich will nicht für die Richtigkeit meiner Auslegung der schwierigen Stelle einstehen.

[2] Nonnus, ein christlicher Schriftsteller des V. Jahrh., schreibt die Erfindung des bunten Quaderwerkes den Tyrern zu. Dionys. V. 55, pag. 134. Es stimmt übrigens mit unserer früher entwickelten Anschauung asiatischer Weise in der Dekoration vollständig überein, dass die buntfarbigen Quader zunächst nur bei Stadtmauern und Fundamenten erwähnt werden.

dessen durchscheinende Wände das Licht in der Cella gleichsam gefangen hielten. Doch gehört diess schon in den nächsten Artikel über römische Kunst, zu welcher die der Diadochenzeit den bedeutsamen Uebergang bezeichnet.

Die Aufnahme des Gewölbes und des Bogens in die Zahl der Kunstformen musste letztens ein noch mächtigeres Movens sein, welches die Baukunst in die konstruktive Richtung hineintrieb, die so sehr dem Genius der weltbeherrschenden Roma entsprechend war und durch ihn zu vollster Ausbildung gedieh.

Das Gewölbe und der Bogen (vornehmlich der Stichbogen als Uebergangsform) wurden vielleicht zuerst bei dem Baue von Alexandria in Aegypten zuerst von Griechen in dekorativer Weise aufgefasst; hier waren auch die Dächer im Stichbogen gewölbt und mit Estrich belegt, oder söllerartig abgeflacht und mit künstlich ausgelegten Fussböden gepflastert.[1] Ein räthselhaftes Propylaion, das zu der Burg führte, hatte einen kuppelartigen Aufbau. Manches Aegyptische (der Stichbogen z. B. als Dachform ist altägyptisch) mochte hier sich mit Asiatischem und Griechischem vermischen. Leider ist ausser dem berühmten Mosaikboden von Präneste nichts erhalten, was geeignet wäre, uns diesen merkwürdigen Stil zu vergegenwärtigen.

Das Zusammenwirken aller oben bezeichneten glänzenden Mittel, über welche die Kunst unter der Laune kunstliebender und unermesslich reicher Herrscher verfügen durfte, tritt aus den Beschreibungen der Prachtzelte, Prachtwagen und Riesenschiffe hervor, die uns der Polyhistor Athenäos erhalten hat, die aber, wie alle Beschreibungen von Kunstwerken, der willkürlichen Auslegung zu grossen Spielraum lassen und nicht immer plastische Gestalt annehmen wollen.

§. 82.

Die Römer. Frühe Zeit.

Die früheren voralexandrinischen Einwirkungen Griechenlands auf römische Baukunst werden meistens zu sehr überschätzt, dagegen zwei andere mindestens eben so wichtige Faktoren, welche dem mächtigen architektonischen Ausdrucke des Weltherrschaftsgedankens zur Grundlage dienen, nicht hinreichend beachtet. Diess sind zunächst und vor allem

[1] Hiritus B. Alex. 1. 3.

die alten gräko-italischen Kunsttraditionen, man möchte sie eben so wohl die indogermanischen nennen, das Gemeingut der Griechen und der Völker, die nach Italien zogen, vor ihrer nationalen Trennung, Traditionen, welche die Italer länger und gleichsam buchstäblicher festhielten, welche dagegen die feiner organisirten Griechen (unter zuerst günstigeren Verhältnissen und mancherlei Einflüssen von Seiten anderer mehr oder weniger verwandter Völker, mit denen sie in Berührung traten), zum Theil früher und freier weiterbildeten, zum Theil, wie den Bogen, fallen liessen. Beide verwandte Stämme hatten dieselben technischen Grundsätze und Methoden des Kleidens, der Töpferei, des Metallarbeitens, des Zimmerns und des Steinkonstruirens; die häuslichen Einrichtungen waren ursprünglich dieselben, dessgleichen viele architektonische Grundformen und Kunstsymbole, die schon vor der Volkstrennung ihren Abschluss erlangt hatten. Daher kommt es, dass es für uns schwierig ist, im Einzelnen bestimmt zu entscheiden, ob gewisse römische Motive, die auch griechisch sind, der alten gemeinsamen Tradition angehören oder von Hellas eingeführt wurden, nachdem dieses seine Kolonien nach Italien und anderen Westländern abgesetzt und einen bedeutenden Handelsverkehr mit diesen eröffnet hatte. Manche Anzeichen lassen aber vermuthen, dass in den meisten fraglichen Fällen die erstere Annahme das Wahre enthalte, und dass die hetrurischen und römischen Modifikationen gewisser auch bei den Griechen üblichen Formen die älteren Typen dieser letzteren darstellen.[1] Auf anderen Gebieten, z. B. auf dem der Mythologie und der Sagengeschichte, mag das Gleiche der Fall sein.

Ausser diesen altitalischen Kunsttraditionen und dem frühen Uebergewichte, das hellenische Bildung über den Geschmack der italischen Völker gewonnen hatte, sind als dritter Faktor, der den Baustil der späteren weltbeherrschenden Roma entstehen half, die unmittelbaren ägyptoasiatischen Einwirkungen auf Sitte, Lebensweise und Kunst der Römer, kurz vor und während ihrer Universalherrschaft, zu bezeichnen; — unmittelbar nur im Gegensatze zu den auch mehr oder weniger orientalisirenden Stammesüberlieferungen, denn vermittelt waren diese Einflüsse schon durch die griechischen Fürsten, welche bei ihren Städtegründungen in Asien und Aegypten bereits vor den Römern dieselben barbarischen Elemente der Baukunst im gräko-italischen Sinne verarbeitet hatten. Aber die Art der Raumespoesie, die sich ausdrückt durch das Zusammenstellen

[1] In dem zweiten Bande der Schrift, der das Allgemeinere in Beziehung auf Stile der Baukunst enthält, wird die Durchführung dieser Bemerkung folgen.

vieler architektonisch geordneter und geschmückter Raumeseinheiten zu einer einzigen Gesammtwirkung nach vorher berechnetem Plane blieb immer die schwache Seite der griechischen, ihrer Natur nach mikrokosmischen, d. h. individuelles Sein erstrebenden, Baukunst, und war diejenige, die sich zuletzt bei ihr entwickelte. Auf grossartige Gesammtanlagen gerichteten Sinn zeigten erst die asiatisch-hellenischen Städteerbauer, entschieden hierin vom Oriente beeinflusst; so entstanden Pergamos, Sardes und Halikarnassos nach assyrischen Vorbildern. Hippodamos, der Architekt des Peiraios, von Thurioi und Rhodos war asiatischer Grieche (aus Milet). Ein anderer Städtepläneentwerfer Meton wird von Aristophanes persiflirt. — Der Name Dinokrates jedoch, der des Hofarchitekten Alexanders, verdunkelt alle sonst bekannten Namen von Städtebaumeistern. Unter Dinokrates sind Kleomenes, Olynthios, Ereteus, Heron und Epithermos die Architekten der Stadt Alexandria, die der Makedonier zur Weltstadt bestimmt hatte. Hier nahm die Baukunst zuerst die grossen Raumesdispositionen der ägyptischen Tempelpaläste, und vor allen die Form der Basilika, in sich auf, auch den Bogen, den aber die griechische Kunst, der Kolossalarchitektur überhaupt nicht günstig, nicht in seiner wahren Bedeutung erfasste. Es entstanden Serapeen (Tempel mit weiten Vorwerken, gleichsam Sinnbilder des hellenisirten Aegypten), Museen, Gymnasien, Bäder und dergl., nach den grossartigen Vorbildern der ägyptischen Monumente.

Nicht viel geringer und mehr asiatisch war die Grösse der Anlagen von Antiochia und vieler Residenzen und Städte, die in jener unternehmenden Zeit wie durch Zauber entstanden sind. Sie alle wurden das Erbtheil Roms, das berufen war und den Stoff dazu hatte, den Weltgedanken Alexanders zur Wahrheit zu machen und ihm zugleich den echten architektonischen Ausdruck zu verleihen. Die Römer, in ihren treuverwahrten indogermanischen Kunsttraditionen noch halb asiatisch, fanden sich dort in den östlichen Provinzen mehr heimisch als die Griechen, und lösten die Aufgabe der Verschmelzung asiatisch-ägyptischer und europäischer Motive zu einer allgemein herrschenden Weltarchitektur! Sie hatten den struktiven auf das Zweckliche gerichteten Sinn, die damit unzertrennliche Auffassung der Kunst, die Vorliebe für Stofferscheinung, Kolossalität und Massenwirkung, die zu der Lösung dieser Aufgabe gehörten, aus Asien mit nach Europa getragen und durch viele Jahrhunderte in sich ausgebildet. Also erblicher und entlehnter Hellenismus, erbliches und entlehntes Asiatenthum, oder vielmehr Barbarenthum, in Eins verschmolzen!

Das Resultat dieser Verschmelzung ist so homogen, dass es schwer fällt, dem Einzelnen, woraus es besteht, seinen Ursprung nachzuweisen. Am schwierigsten ist diess in der uns hier beschäftigenden Frage, was aus der Tradition des Wandbekleidens unter den Römern ward? —

Man muss auch hier zwischen den verschiedenen Perioden des römischen Volkslebens strenge unterscheiden, um zu einer Anschauung zu gelangen.

Zuerst bildet für die frührepublikanische Zeit Roms dasjenige, was in Italien überhaupt in dieser Beziehung Sitte war, einige Anhaltspunkte. Die Zeit der Triumphe über eroberte Länder, die durch Kultur, Reichthum und Künste hervorragten, wie Süditalien, Sicilien, Griechenland, Aegypten und Asien, bezeichnet eine zweite Periode der Wanddekoration, über die es nicht an Daten fehlt. Die befestigte Weltherrschaft unter August und dessen nächsten Nachfolgern führt drittens neue Motive in die dekorative Kunst ein, die auf den Stil der Baukunst im Allgemeinen mächtig einwirken. Die Periode der höchsten Verschwendung und des allgemeinen Sittenverfalls bietet endlich eine Verwirrung des Reichthumes, in welcher es schwer wird, ein Prinzip zu erkennen, obschon auch hier an Daten in den Autoren über diesen Luxus und an Ueberresten desselben kein Mangel ist.

Die alte Zeit der Könige und der Republik verräth schon die zähe praktische Energie und das Zusammenwirken zu einem hohen langverfolgten Ziele, wodurch die Römer Meister der Welt wurden, in grossartigen in Quadern ausgeführten Nutzbauten, bei denen der Bogen schon völlig ausgebildet und in trefflichster Ausführung erscheint.

Nichts scheint dem Thema, das uns hier beschäftigt, ferner zu liegen als der Bogen, diejenige Architekturform, bei der sich das Kernschema von dem Kunstschema am wenigsten trennen lässt, die absolut kernhaft und konstruktiv ist, — und dennoch gehört er hierher, nämlich als durchbrochene Wand oder vielmehr als Wanddurchbrechung, als welche er auch allein nur von den Italern architektonisch aufgefasst wurde, denn die Gewölbe des alten Italien sind, wo immer sie auftreten, nur fortlaufende Bögen, gleichsam Durchbrechungen einer Mauer von ausnehmender Dicke. Das eigentliche Gewölbe ist erst eine Erfindung der Kaiserzeit und entbehrt selbst nach seiner Einführung bei den Römern die Eigenschaften einer selbstständigen Kunstform, bleibt ohne eigene Struktursymbolik und nichts weiter als eine gebogene Decke, eine Ueberspannung des Raumes.

Wir sprechen also hier nur von dem Bogen in Verbindung mit der

Mauer, die er durchsetzt. In dieser Verbindung hat er, wo immer er architektonisch, nicht als blosse Konstruktion und technisches Mittel, auftritt, nichts zu schaffen mit dem Dachwerke oder dem Etagengebälke, sondern ist nichts als Durchbrechung eines Raumesabschlusses, einer Wand, die, wie wir wissen, in allen alten Baustilen der Idee nach unabhängig von der Bedachung blieb, die nichts zu tragen sondern nur zu umschliessen hat, die nur in diesem Sinne architektonisch wirkt, deren ganze ornamentale Symbolik auch nur auf diese Bestimmung anspielt.

Ferner hatte nach denselben alten gemeinsamen Bauüberlieferungen eben so wohl bei den Italern wie bei den Griechen von jeher das stützende Element, die Säule mit ihrem Epistyl, die Funktion des Dachaufnehmens zu vollfüllen; war ihnen zufolge ein mit einem Dache versehenes oder Stockwerke bildendes Haus mit Bogenöffnungen, dem jene tragenden und stützenden Glieder fehlen, ein architektonisches Unding.

Hieraus folgt, dass die Verbindung der beiden Bestandtheile des Arkadenbaues eben so alt sein muss wie die Einführung des Bogens in die italische Architektur, nämlich in den eigentlichen monumentalen Hausbau. Das Gegentheil annehmen und in dieser Kombination eine späte, willkürliche, rein dekorative Erfindung sehen, heisst den Geist der alten indogermanischen Bauprinzipien verkennen. Auch für den, der diese alten Baugrundsätze oder Herkommen nicht kennt oder unberücksichtigt lässt, aber architektonischen Sinn hat und nur diesem folgt, macht eine Bogenfaçade ohne Säulen oder Pilaster, wie z. B. der Palast Pitti, immer nur den Eindruck einer durchbrochenen Mauer, einer Art von Brücke, wie der Pont du Gard, hinter der meinetwegen ein Riese sich einnistete.

Diese Kombination ist nicht nur traditionell, sie ist zugleich durchaus rationell und gleichsam naturnothwendig. Es ist für unsere Aesthetik und unsere Kunstgeschichte, die besonders für römische Kunst der Revision bedarf,[1] bezeichnend genug, dass sie in dieser italischen Verbindung

[1] In allen neuen deutschen Handbüchern der Kunstgeschichte und der Geschichte der Baukunst schliesst sich die cloaca maxima unmittelbar an die Baukunst unter Augustus, als wenn nichts dazwischen läge! Das republikanische Rom, dessen edle Bauüberreste, wenn auch noch so selten, dennoch genügen, um aus ihnen einen Stil zu erkennen, der seine eigene hohe Berechtigung hat, der von Griechenland weit unabhängiger ist als angenommen wird, und in vielem, besonders in der Profileinheit und Einzelndurchführung weit über dem Stile des Augustus steht, wird beinahe gänzlich unberücksichtigt gelassen. Von dem ältesten erhaltenen Beispiele einer Arkadenarchitektur mit Halbsäulen, dem für die Entwicklungsgeschichte dieser architektonischen

der Säulenordnung mit der Bogenmauer „eine Dekoration, zu welcher das System der hellenischen Architektur seine Formen hergeben musste“ oder eine Zweispaltigkeit, eine „Konvenienzheirath, die aus Rücksichten äusserer Zweckmässigkeit geschlossen wurde,“ und dergleichen andere für die alte Republik schmeichelhafte Dinge erkennt, oder in den Säulen griechische Jungfrauen sieht, die die Römer als Sklavinnen wegführten, „edelgeborne zwar, die aber durch den gezwungenen Dienst im fremden Hause, dessen Gesetze nicht die ihrigen, eine Trübung ihrer ursprünglichen Anmuth und Heiterkeit erfahren haben.“ Diess alles, wenn noch so schön erfunden, hindert nicht, mit der Behauptung hervorzutreten, dass durch die Verbindung der Bogenwand mit der Wandsäule die Aufnahme der Decke und des Dachwerkes durch die Mauer auf ursprünglichere und zugleich auf rationellere Weise vermittelt wird, als diess bei der griechischen Cellamauer der Tempel geschieht, die für das ästhetisch gebildete Auge den auf ihr ruhenden Architrav von einer Ante bis zur andern ununterstützt lässt, was die griechischen Architekten sehr wohl fühlten und was sie zu allerhand schwankenden Auskunftsmitteln veranlasste, deren keines die Schwierigkeit oder den Widerspruch allseitig genügend löst.

Die Veranlassung ist günstig, hier einer anderen allgemein verbreiteten Ansicht entgegenzutreten, die in den sogenannten Wandsäulen Spätgeburten der Baukunst und entartete Formen erkennt, während sie gerade archaisch oder doch dem Alterthümlichen entsprechend (archaistisch) sind. Ich hatte schon einige Male Gelegenheit, auf das Alter des Gebrauchs, die Säulenzwischenräume zu versetzen oder wenigstens zu vergittern, hinzudeuten, — die römischen Arkaden sind nun eben von derselben Seite aufzufassen, sind nichts weiter als durchbrochene Diaphragmen (Zwerg- oder Quermauern) zwischen Säulenstellungen, wenigstens der Idee nach; sie reichen auch derselben Idee nach eigentlich nicht weiter hinauf als bis zur Kämpferhöhe, wodurch jener römische Kämpferabschluss und gleichzeitig die Ausfüllung der, als ursprünglich leer zu betrachtenden, Zwickel rechts und links von dem Bogen mit Bildwerken (zumeist geflügelten oder doch schwebenden Figuren) motivirt wird. Derselbe Kämpfer läuft um die Zwischenwände der Säulen des choragischen Lysikratesmonumentes zu Athen, und dort ist ebenfalls der (der Idee nach)

Form so wichtigen Tabularium (von Q. Lutatius Catulus im Jahr R. 676 erbaut), wie von den Tempeln zu Cora und von den anderen wenigen Ueberresten aus der republikanischen Zeit ist in keinem der erwähnten Handbücher die Rede.

leere Raum über dem Kämpfer mit Bildwerken (Tripoden) besetzt. Ohne Zweifel wurde sowohl hier wie bei den römischen Arkadenzwickeln durch hellere zumeist blaue Färbung der Hintergründe der polychromen oder vergoldeten Bildwerke, wodurch sie sich von den dunkler gefärbten unteren Wänden unterschieden, diese Idee noch mehr versinnlicht.

So aufgefasst zeigt sich nichts Müssiges, Fremdartiges oder Gewaltsames in dieser charaktervollen, kräftigen und zugleich fügsam elastischen römischen Kombination, sondern die grösste Logik im Einzelnen wie in dem Ganzen, jeder Theil ist nothwendig und erklärt sich durch seine Bestimmung, durch seinen Dienst, den er dem Ganzen leistet, mit einer Klarheit, die nicht einmal an dem dorischen Tempel in gleichem Grade hervortritt.

Der Bogen selbst erhält, wo er als Architekturtheil in Verbindung mit der Säulenordnung als Arkade benützt wird, nach alter indogermanischer Bautradition seine eigene Bekleidung, sein Antepagment, aus Holz, Terrakotta oder Metall; dieses wurde hernach in den Steinstil übersetzt und bildnerisch wiedergegeben. Das Antepagment ist kein Architrav, sondern ein Rahmen, eine Randbekleidung; wie sie bei den senkrechten Thürpfosten aufrecht steht, und keinem einfällt, diess „fast seltsam“ zu finden, eben so darf sie sich im Halbkreise[1] wenden und senkrecht mit beiden Enden auf dem Kämpfer aufsitzen. Ein Rahmen gliedert sich überhaupt nicht sowohl mit Beziehung auf horizontale und vertikale Verhältnisse, die obwalten mögen, als mit Beziehung auf den Mittelpunkt des Eingerahmten. Theile des Rahmens stehen nicht aufwärts noch liegen sie, sondern umschliessen mikrokosmisch das Eingerahmte. Ihre Ordnung ist die der planimetrischen Regelmässigkeit und Eurhythmie. (Siehe §. 22, S. 48 und Prolegomena) — Man hat auch hier wieder nur die hergebrachten Ansichten umzukehren, um auf den richtigen Thatbestand zu kommen. Das Antepagment, das, simsartig gebildet, ganz seiner Bestimmung als Rahmen entspricht, ist als solcher, als Rahmen nämlich, einer weit älteren Kunstform angehörig als der von dieser selben älteren Kunstform abgeleiteten des Architravs, der auch nur ein modificirter Rahmen ist, und, wie weiter oben gezeigt wurde, ebenfalls aus dem Antepagmente hervorging.

Die Form des Architravs ist zwar die eines Antepagments, daraus folgt aber keineswegs, dass letzteres in seiner Anwendung als Archivolte ein gebogener Architrav sei.

[1] Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte, dritte Auflage, Seite 192.

Die Benutzung des Schnittes der Bogenkeile als Dekoration und Ersatz für die Archivoltenbekleidung ist, so wie überhaupt der Fugenschnitt, ein Charakterzug des ausgebildeten Stiles und wurde in tuskanisch-römischer Zeit nicht in der Wohnungsbaukunst, sondern nur für die Unterbaue und für grossartige Nutzbauten, wie Mauern, Brücken, Wasserleitungen, Emissäre u. d. m. verwandt, an denen dieser männliche Schmuck vieles zu der mächtigen, fast schauerlichen, Wirkung beiträgt, die jene Werke, welche den Jahrtausenden trotzten, hervorbringen. Eben so ist das Stützen der Mitte des Architravs über dem Bogenscheitel durch letzteren, oder vielmehr durch eine als Schlussstein eingefügte Konsole nicht ursprünglich, sondern eine geistvolle Erfindung der schon durch hellenischen Geschmack influencirten Zeit. Dem Auge des alten Tuskers und Römers war diese Zwischenstütze kein Bedürfniss, da es durch die hölzernen Architrave der Tempel an die Weitsäuligkeit gewöhnt war, wobei in Beziehung auf letztere zu bemerken ist, dass auch bei ihnen höchst wahrscheinlich (Vitruv bemerkt nichts darüber, sowie überhaupt in seinem ganzen Buche der Bogen kaum erwähnt ist), wenigstens der mittleren Säulenzwischenweite eine Arkade in der Cellawand entsprach, etwa in der Weise wie an dem Pantheon. (Siehe auf Farbendrucktafel XIII die Darstellung eines tuskanischen Tempels.)

Von den tuskanisch-römischen Tempeln des republikanischen Rom gibt uns Vitruv ein ziemlich genaues Schema, das in struktiver Beziehung an anderer Stelle zu besprechen sein wird. Ausserdem haben wir einige Nachrichten über den nach den Vorschriften der tuskanischen Auguren gebauten Tempel des Jupiter Capitolinus und über den der Ceres, der schon mit Werken griechischer Künstler, des Damophilos und des Gorgasas, die zugleich Plastiker und Maler waren, ausgestattet war. Wir entnehmen aus diesen Mittheilungen, dass zu den Tempeln dieser altitalischen Gattung das Holz, das Ziegelgemäuer, die Terrakotta[1] und die Mörtelbekleidung zusammenwirkten. So verschiedenartige Stoffe machten eine harmonisirende Decke nothwendig. Wahrscheinlich war alles Holzwerk, waren vor allem die weitgespannten hölzernen Architrave mit Antepagmenten von Terrakotta bekleidet, gleich wie an den älteren Tempeln zu Metapont und sonst in Grossgriechenland und in Sicilien, von denen schon oben die Rede war. Da nun aber die Terrakotten, von denen es sicher ist, dass sie die Hauptzierden des Aeusseren dieser

[1] Die Stelle der Thonzierden wurde auch durch die technisch verwandten Bronzewerke ersetzt.

Tempel bildeten, niemals ohne polychromen Stucküberzug vorkommen (wo er fehlt, ist er nur abgefallen) und gedacht werden dürfen, so folgt mit Zuverlässigkeit, dass der ganze Tempel in reichem farbigem und metallischem Schmucke glänzte. Die Vorliebe für Goldschmuck war wahrscheinlich von altersher in dem Geschmacke der italischen Völker, dem sie auch beständig getreu geblieben sind; wodurch sie sich von den Hellenen der guten Zeit unterschieden, die sich dieses höchsten Reichthumes nur mit grösster Mässigung bedienten und ihn für die höchsten Kunstwirkungen reservirten. Welche Wirkung hätte der goldschimmernde Zeus des Phidias gemacht, wenn der ganze Tempel vergoldet gewesen wäre? —

Das eigentlich nationale Mauerwerk war bei den Italern, wie bei den Innerasiaten und bei den Griechen, das opus lateritium, d. h. das Mauerwerk aus ungebrannten Ziegeln, das man sich unzertrennlich von dem dasselbe schützenden Stucküberzuge zu denken hat. Hierüber gibt das zweite Buch des Vitruv die zuverlässigsten Daten, die auch durch Plinius bestätigt werden, der sie entweder von ersterem entlehnte oder mit ihm aus Einer Quelle schöpfte. Nach diesen Nachrichten waren zu Athen sogar Stadtmauern, sowie die Zellenwände des olympischen Zeustempels, opus lateritium, das also zu der Zeit der Pisistratiden noch für Prachtgebäude und zur Befestigung angewandt wurde. Auch zu Rom war es noch in später Kaiserzeit in häufigem Gebrauche und wurde es wegen seiner Solidität anderem Mauerwerke vorgezogen. Wahrscheinlich führten Italer schon nach asiatischem Vorbilde ihre Bögen in diesem Materiale aus und finden die Antepagmente oder Archivolten aus dieser Stoffanwendung noch natürlichere Erklärung. — Nur zu Wallmauern, Wasserwerken und Substruktionen wandte man die Saxa quadrata oder die lapides quadratos, die Quadersteine an, jedoch eigentlich nur, wie in dem Abschnitte über Steinschnitt gezeigt werden wird, nach ebenfalls asiatischem Vorbilde, zu der Inkrustirung eines aus minder festem Stoffe bestehenden Kernes. Zu diesem Kerne bediente man sich der caementa oder Bruchsteine, die mit der materia, dem Mörtel, vermischt, das Füllwerk zwischen den Quaderwänden bilden. Die eigentliche Backsteinkonstruktion (aus gebrannten Ziegeln) mag erst zu sullanischer Zeit gegen das Ende der Republik Eingang gefunden haben und war noch zu Vitruvs Zeit selten.

Der Marmor wurde in früherer Zeit weder von den Etruskern (die ihren lunensischen Stein[1] kannten, aber nicht baulich benutzten) noch

[1] Man findet, wahrscheinlich sehr alte, Straussenеier und andere kleinere Gegenstände aus lunensischem Marmor in hetrurischen Gräbern.

von den Römern und den übrigen Völkern Mittelitaliens gebraucht, sondern man bediente sich für Steinkonstruktionen vorzugsweise der verschiedenen leicht zu verarbeitenden und den Kalk gut aufnehmenden Tuffsteine und Kalksinter; in Rom diente dazu zuerst der grüngraue albanische Peperin, hernach der tiburtinische Kalksinter (Travertin). Diese sekundären Stoffe blieben, wenigstens in der eigentlichen Baukunst (deren Werke von den grossen Nutzwerken, wie wir öfters gezeigt haben, überall im Alterthume durchaus getrennt gedacht wurden), niemals ohne ihre expolitio, d. h. ohne ihre Bekleidung mit Stuck, was, an sich stilhistorisch erklärbar, durch viele Stellen des Vitruv, Plinius, Cicero,[1] Seneca und anderer nachweisbar ist, und diese expolitio war farbig, wobei das Weiss so gut wie jede andere Farbe allerdings häufige Anwendung fand, obschon keineswegs als Nachahmung weissen Marmors, wobei aber das Roth den reichsten und beliebtesten Grundton bilden mochte, wie es noch zu Vitruvs Zeiten, nach dem, was sich darüber aus seinem siebenten Buche entnehmen lässt, der Fall war. Dieser uralte Gebrauch lässt sich sogar noch an Travertinwerken späterer Zeiten nachweisen. So am Kolosseum, dessen Konstruktion, nämlich dessen Fugenschnitt, noch nicht berechnet ist, die Wirkung des Werkes zu heben; so auch an einem alten, wahrscheinlich republikanischen, Arkadenbaue, der zu meiner Zeit (im Jahre 1832) an dem Fusse des Palatins neben der via sacra unweit des Titusbogens entdeckt wurde und mit rothem Stuck überzogen war. Ich könnte noch mehr Beispiele anführen, wüsste ich nicht, wie leicht es den Aesthetikern wird, sie wegzuleugnen. Auch Ziegelmauern, sowie das opus reticulatum und opus incertum, die Netzkonstruktionen und die Bruchsteinkonstruktionen, zu denen unter den Römern bei Civilbauten das cyklopische Gemäuer zusammenschrumpfte, blieben nicht frei von dieser Umhüllung, wie die sullanischen Terrassenwerke zu Präneste und unzählige Beispiele, besonders aus Pompeji und Herkulanum, darlegen. An letzteren Orten sind die ältesten Werke aus schönstem opus reticulatum in kleinen quadratischen Tuffsteinen ausgeführt, wovon noch ganze Wandflächen den ursprünglichen farbigen Stucküberzug, die expolitio, behielten. Erst in die spätere Zeit, von der sogleich die Rede sein wird, fällt die Einführung

[1] Eine Hauptstelle bleibt das oben angeführte Witzwort des Cicero über die bunten Mauern der Chioten. Im Livius und im Cicero ist mehrfach von einer neuen dealbatio die Rede, welche Ulrichs, Kugler und andere für Weisstünche nehmen, obschon sie, wie ich zeigte, stets von der Malerei unzertrennlich war. Das Bad des Scipio Africanus bestand nach Sen. epist. aus Quadergemäuer mit Stuckbekleidung (tectorium): Plinius spricht vom Färben der Quader (lapidem tingere).

der rothen genuinen Ziegelfarbe als polylithe Wanddekoration, wie sie wenigstens an den Gesimsen der beiden kleinen Ziegeltempel oberhalb des Egeriathales bei Rom sich gezeigt haben muss, da sie mit schwarzblauen in die Vertiefungen der Ziegel eingedrückten Stuckornamenten gleichsam niellirt sind.

So brachten es denn auch die Italer bei ihrer Anhänglichkeit an die uralte Bauüberlieferung des Stuckirens der Mauern früh zu einiger Kunst in der Wandmalerei, die sie vielleicht früher als die Griechen zu mythologischen und historischen Bildern und sonstigen Darstellungen, welche die Grenzen der reinen Dekoration überschritten, in Anwendung brachten. Hierüber gibt uns Plinius d. A. genügendes Zeugniss.

Dieser Autor bewundert vor allen andern Bildern die Malereien in einigen Tempeln zu Ardea, die er für älter als die Stadt Rom hält. Obschon Plinius[1] ihr Alter zu hoch angerechnet haben mag, so ist doch, bei der frühen Zerstörung von Ardea und wegen des ruinenhaften Zustandes, in dem sich die Gebäude befanden, anzunehmen, dass sie sehr alt und wahrscheinlich die Werke eines einheimischen Künstlers waren. Derselbe Künstler malte nach Plinius gleich vortreffliche Bilder zu Lanuvium, die Caligula wegen ihrer Schönheit von der Wand abgelöst haben würde, wenn die Natur des Stucks dieses gestattet hätte. Von gleichem Alterthume waren nach demselben Autor gewisse eben so trefflich ausgeführte Wandbilder zu Caere.

Von Bildern dieser frühen Zeit haben sich vielleicht einige erhalten, wenigstens lässt sich das Alter gewisser tuskanischer und altitalischer Malereien in Gräbern nicht bestimmen, die erst in unserer Zeit wieder aufgefunden wurden. Die ältesten unter ihnen haben sehr wenig Griechisches, sondern asiatisiren wie in der Darstellung, die immer beschreibend ist und sich auf Erlebnisse, meistens auf gehaltene Todtenfeier bezieht, so in der Technik, die in der einfachsten Ausfüllung der allerdings meistens in nur äusserlichem Leben bewegten, mitunter aber fast modernes Sentiment ausdrückenden Umrisse mit derartigen Farben besteht,[2] welche der ältesten Malertechnik angehören, denn die sogenannten floriden Farben, z. B. der Zinnober, fehlen noch durchaus.

[1] Plin. XXXV, 5.

[2] Indem ich dieses niederschreibe, führt mich die Erinnerung lebhaft in jene kornetanischen Gräberkammern zurück, deren Eindrücke für mich zu denen gehören, die für das Leben ihre volle Farbenfrische behalten werden. Die Figuren der Wandmalereien dieser tarquinischen Gräber athmen in der That zum Theil eine Art modernen Weltschmerzes, der den Griechen immer unverständlich blieb.

Das Prinzip dieser Wanddekorationen, architektonisch gefasst, ist ähnlich dem griechischen der polygnotischen Zeit, nämlich die allgemeine tapetenartige Ausbreitung der fortlaufenden Bilder über die ganze, meistens mit einem gemalten Lambris von dunklerer Färbung versehene, Wand in einer oder mehreren friesartigen Zonen über einander. Tafeln, Felder, Lesenen (abaci, orbes, cunei etc.) und andere Motive, die Vitruv als der alten Weise der farbigen Wandbekleidung entsprechend bezeichnet, finden sich unter den älteren und selbst unter etrurischen Gräbern späterer Zeit, wie die Römer bereits ganz Italien beherrschten, noch nicht vor, woraus abzunehmen ist, dass jene angeblich den Alten (veteribus) angehörigen Inkrustationsnachahmungen in Putz wahrscheinlich nicht älter sind, als die alexandrinische Zeit.

§. 83.

Die Römer als Welteroberer.

Die Einflüsse, welche das Plünderungssystem der römischen Triumphatoren, Prokonsuln und Aedilen der späteren Republik auf Sitte und Lebensweise der Römer im Allgemeinen, sowie besonders auf die römische Baukunst herbeiführte, sind bereits des Genauen behandelt worden (oben Seite 277 u. ff.). Die Tempel, Märkte und Hallen, sowie die Häuser und Villen der kunstdilettantistischen und prunksüchtigen römischen Bürger und Freigelassenen füllten sich mit geraubten Statuen und Bildern, wodurch jene Werke einen nur äusserlichen, die architektonische und dekorative Komposition anfänglich gar nicht berührenden, dann nur unvollständig und auf mehr oder weniger gewaltsame Weise in sie einverleibten, Schmuck, erhielten. Aber hierin waren die Römer nicht originell, sondern nur die Erben und Erweiterer eines, wie oben gezeigt wurde, bereits von den Griechen seit Alexander und schon früher angenommenen dekorativen Systemes. Diesem entsprach auch die polylithe Dekoration, welch' asiatischer Luxus gleichzeitig in die Baukunst, in die Skulptur und in die Kleinkünste eingedrungen war, und bereits wenigstens in den griechischen Hauptstädten Asiens und zu Alexandria in voller Blüthe stand, ehe die Römer ihre Macht bis dorthin auszudehnen begonnen hatten. Sie hatte auch bereits bei den Griechen zu der Erfindung und Vervollkommnung jener Art von Wanddekoration mit farbigem Putze geführt, die Vitruv in seinem siebenten Buche mit grosser Genauigkeit beschreibt, indem er zugleich zu verstehen gibt, dass die Griechen in der Verfertigung der-

artig variirten Putzes der Wände besonders geübt und geschickt waren, so dass man alte griechische Mörtelfüllungen herausschnitt, um sie in Rom in die Mauerwände gleich Bildern oder Marmortafeln einzulassen. Die Römer folgten also wiederum alexandrinischen Vorbildern in jener Art von Inkrustation, die im Kalkmörtel mit Füllungen gleichen Stoffes und im Nassen ausgeführt wurde, nach einer Prozedur, die viele Verwandtschaft mit derjenigen hat, die in der modernen Freskomalerei angewandt wird. [1]

Vitruv gibt deutlich zu erkennen, dass er nur an griechische Vorgänger in der Kunst des Wanddekorirens dachte, wenn er von den Alten (antiqui) spricht, [2] und verräth zugleich eine unrichtige Anschauung der Geschichte derselben, wenn er sich in dem fünften Kapitel seines siebenten Buches dahin äussert, dass die Erfinder der Kunst des Wandputzens zuerst die Verschiedenheiten der bunten Marmorkrusten nachahmten und sie neben einander ordneten, dass erst hernach die Stuckaturgesimse und die ockergelben und zinnoberrothen Füllungen in Stuck und ein diesem Prozesse entsprechendes System der Distribution der Wand in Felder aufkamen, dass man endlich zur eigentlichen Skenographie überging, perspektivisch-architektonische Ansichten an die Wand malte, vorspringende Kolonnaden, Frontispize und dergl. nachahmte, ferner an passenden Orten historische Malerei im grossen Stile ausführte, mit Götter- und Heroenbildern, mythischen Darstellungen, trojanischen Kämpfen, oder Scenen aus der Odyssee. — „Aber diese naturwahren Motive, fährt Vitruv weiter fort, werden jetziger Zeit mit verkehrtem Sinne verworfen. Man malt lieber auf dem Mörtelgrunde der Wand Ungeheuer als bestimmte Abbilder wirklicher Dinge; statt der Säulen setzt man Rohrstengel, statt der Frontispize kleine harpyenartige Missgeburten, die in krausem Blattwerk und aufsteigenden Schnörkeln endigen. Ferner Kandelaber, die kleine Tempelmodelle tragen, über deren Giebeln zarte Blumen aus geschnörkelten Wurzeln hervorwachsen und auf denen ganz unmotivirte kleine Figuren sitzen, mitunter auch Blumenkelche mit halben aus ihnen emporkeimenden Figürchen mit bald menschlichen, bald thierischen Köpfen.“ Daran schliesst der Architekt seine bekannte Philippika gegen die Verkehrtheit dieses Geschmacks und die Anekdote von dem Apaturius aus

[1] Genau beschrieben in dem verdienstlichen Buche: Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik etc. von R. Wiegmann. Hannover 1836.

[2] Vitruv zeigt sich überhaupt in seinem ganzen Werke als entschiedener Gräkomane.

Alabanda, der zu Tralles eine Scene in dem phantastischen von Vitruv gerügten Stile geschmückt hatte, aber denselben auf den Tadel eines Mathematikers Licinius später abänderte. [1]

Vorausgesetzt, Vitruv sei bei dieser Uebersicht, die er von der Geschichte der Dekorationsmalerei gibt, nicht auf die heroischen Zeiten zurückgegangen, und habe nicht etwa an die Marmorinkrustationen des Atridengrabes zu Mykenä oder dem Aehnliches gedacht, unter welcher Voraussetzung hernach eine Art von Rechtfertigung seiner Theorie möglich wird, ist dieselbe durchaus unrichtig. Die wahre Inkrustirungsmethode war während der hellenischen Kunstperiode vollständig in Vergessenheit gerathen, und auch von der Nachahmung von Marmorinkrustationen der Wände in Putz findet sich weder an Monumenten noch in den erhaltenen Gräbern dieser Zeit eine Spur. Eben so war den Römern und Etruskern der Gebrauch des Marmors, selbst des eigenen lunensischen, bis auf die Zeit kurz vor dem Falle der Republik, zu konstruktiven und dekorativen Zwecken gänzlich unbekannt, — sie entlehnten ihn erst von den Griechen, und zwar, was wenigstens die Inkrustation der Wände und das aus ihrer Nachahmung entstandene Dekorationsprinzip mit farbigen Stuckfüllungen betrifft, von den Griechen alexandrinischer Zeit.

Dieses uralt-barbarische, nach langer Vergessenheit durch asiatischen Einfluss auf griechisches Wesen wieder erneuerte Prinzip der Dekoration verdrängte die Megalographie und Skenographie der Polygnote und Agatharche, und verband sich mit dem Luxus der geraubten und eingeführten Kunstgegenstände, die in die Mauern eingelassen oder sonst wie dem architektonischen Verbande der räumlichen Dekoration einverleibt werden mussten. So entstand die komposite römische Wandverzierung, die älter ist als das augustäische Zeitalter und damals schon begann, in eine neue Phase überzutreten.

Nach der Befestigung der Weltherrschaft und der Beruhigung aller Provinzen waren nämlich letztere zum Theil schon ihrer Kunstschätze beraubt, zum Theil machten die friedlicheren Zustände der Länder ihre Ausplünderung schwieriger — die fremden alten Kunstwerke wurden immer seltener und kostbarer; die Thätigkeit der lebenden Künstler

[1] Es ist zu bedauern, dass der Zeitpunkt nicht bekannt ist, wann dieses geschah, — sicher aber in der späten alexandrinischen Periode, — vielleicht schon zu römischer Zeit. Für den lateinischen Namen Licinius will jedoch Letronne Lycinus und Sillig Licymnius lesen.

reichte nicht aus, um der allgemeinen Jagd nach Bildern und Bildwerken für Wandverzierungen Genüge zu leisten, und so kam man wieder auf die eigentliche Wandmalerei zurück, die aber das gegebene Motiv der vorhergegangenen Inkrustationsdekoration in sich aufnahm, zugleich mit anderen Elementen, die wieder sehr deutlich auf alexandrinischen Ursprung zurückweisen. Diess sind die leichten Rohrkolonnaden und Baldachine mit ihren, im Stichbogen gewölbten, mit phantastischen Sphinxen und Greifen bekrönten Frontispizen, welche die Ptolemäer von den alten Aegyptern entlehnten und die sie bei ihren provisorischen Festhallen und selbst bei ihren soliden Ausstattungen der Räume, z. B. an den Prachtschiffen, nachzuahmen liebten; wir sehen ihre Vorbilder aus den frühesten Zeiten der Pharaonenreiche in zahlreichen Abbildungen auf Wänden und Papyrusrollen. Diess sind verschiedene andere dekorative Motive, die, rein konventioneller Art, mit der Naturnachahmung nichts gemein haben; diess sind sogar gewisse höchst bemerkenswerthe konventionelle Farbenkombinationen, ein Tongeschlecht der Farben, das dem asiatisch-hellenischen mehr purpurnen [1] Tongeschlechte Opposition bildet und an den älteren ägyptisirenden Wanddekorationen zu Pompeji sich sehr deutlich von den späteren Malereien daselbst und an anderen Ueberresten derselben Zeit unterscheidet. Diesen alexandrinisch-ägyptischen Einfluss meint Petronius, wenn er ausruft: „Auch die Malerei nahm kein besseres Ende, seitdem die frechen Aegypter ein Schema dieser grossen Kunst erfanden,“ [2] nachdem er vorher den verderblichen Einfluss der asiatischen Hohlheit und Uebertreibung auf athenische Redekunst beklagt hat. (Vergl. für das Vorhergegangene die beiden Farbendrucktaf. XIV und XV.)

Bei alledem hatte Vitruv viel weniger Ursache, diese Wiederaufnahme der antiken Wandmalerei zu beklagen, wenn sie schon zu sehr den Modeeinflüssen der Zeit nachgab, als die bereits erwähnte zweite orientalische Neuerung, nämlich die polylithe Wandbekleidung; diese wurde ungefähr gleichzeitig oder etwas später Mode und trat zuerst in

[1] Es gab Purpur von jeder Farbe; die Alten bezeichneten damit eine Eigenschaft, eine bestimmte Tiefe und einen Reichthum der Farbe, der vorzüglich den Produkten des Meeres und diesem selbst angehört. Das purpurne Gesammtkolorit ist vorzugsweise asiatisch. Vergl. den Artikel über Färberei.

[2] Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit. Die Parallele zwischen der Dichtkunst und den bildenden Künsten der Römer ist interessant und lehrreich. Auch jene bildete sich aus alexandrinischen Vorbildern heraus, die sie aber neu zu beleben wusste. (K. F. Hermann's Kulturgeschichte der Griechen und Römer II, S. 137.)

Verbindung mit der phantastischen Wandmalerei auf, hernach aber verdrängte sie den Mauerputz und die von ihm unzertrennliche Polychromie mit Farben beinahe gänzlich, oder zwang sie doch, in die Mosaikmalerei überzugehen, um sich der ächten Marmorinkrustation mehr zu assimiliren. —

Auch legt man in der That dem Vitruvius Dinge in den Mund,[1] die er nicht gesagt hat, wenn man aus ihm herausdeutet, dass er die Wandmalerei im Allgemeinen für eine beklagenswerthe Revolution in den Künsten gehalten habe, da er doch nur gegen die bei ihrer Anwendung begangenen Excesse der Mode und gegen den Unsinn der Maler, keineswegs aber gegen die Wandmalerei als solche, sich ausspricht, so wenig wie Plinius diess thut, der den Wiedererneuerer der Skenographie, Ludius, rühmend erwähnt und dessen Dekorationsstil anmuthig und nicht theuer findet. Dagegen erhebt sich der letztgenannte Schriftsteller mit Eifer gegen die Verdrängung der Malerei durch das neu aufgekommene polylithe Dekorationsprinzip, welches letztere Vitruv, ausser an der oben angeführten Stelle, wo er dasselbe für das älteste erklärt, ganz unberücksichtigt lässt, vielleicht weil es zu seiner Zeit noch wenig eingeführt war, da es erst unter August, wie wir sonst wissen, anfing, sich zu verbreiten.

Der älteste Schriftsteller, der über diesen polylithen Schmuck der Wände Genaueres gibt, ist Seneca, der den Aufwand seiner Zeit in dieser Art der Wanddekoration dem gemeinen Mauerputze der scipionischen Villa entgegenstellt. „Jetzt glaubt sich Jemand arm und miserabel eingerichtet, wenn seine Wände nicht von mächtigen und kostbaren Marmorfüllungen strahlen; wenn nicht alexandrinischer Marmor mit numidischen Tafeln kontrastirt;[2] wenn nicht die kunstvolle und nach Art der Malerei in Farben wechselnde circumlitio (der Wachsüberzug, der auch bei buntem Marmor niemals fehlte) überall die Marmorfelder bunt umsäumt; wenn nicht die Decke hinter Spiegelglas unsichtbar wird.

Dieser Passus ist, ausserdem, dass er uns einen Beweis von der zu Seneca's Zeit, selbst unter den Mittelklassen, herrschenden Verschwendung in der Richtung der polylithen Wanddekoration gibt, auch desshalb besonders wichtig, weil er zeigt, dass die circumlitio, die nichts anderes

[1] Letronne, lettres d'un antiquaire 211 seq.

[2] Nisi alexandrina marmora Numidicis crustis distincta sunt: Senec. epist. 86, 5. Ich glaube nicht, dass hier Seneca schon an das künstliche Marmoriren der Platten gedacht habe, dessen Plinius erwähnt.

als diejenige Art von Glasur sein kann, die man allen marmornen Kunstprodukten, sowohl Statuen wie Architekturtheilen, nach antikem Herkommen zu geben pflegte, zu polychromer Dekoration benützt ward, indem man sie abtönte und an gewissen Stellen buntfarbig variirte. [1] Ich erkenne in diesem Satze die kürzeste und doch genaue Beschreibung derjenigen Prozedur, die sich noch so deutlich in ihren Spuren an den Marmortempeln Athens und an vielen Statuen erkennen lässt. Hier mit einigen Auslegern an Mosaikverbrämungen zu denken, erlaubt nicht die bestimmte Bedeutung des Wortes circumlinire, mit einer deckenden (zunächst flüssigen) Substanz ganz überziehen. [2]

Zu Plinius Zeit hatte man schon bedeutende Fortschritte in dieser neuen Dekorationstechnik gemacht; — er gibt die Geschichte der Einführung des Marmors in Rom. — Das erste Beispiel gab der Redner L. Crassus, der für sein Haus auf dem Palatinus sechs kleine, nur zwölf Fuss hohe, Säulen von dem Hymettus bezog. Ihm folgte M. Scaurus, der während seiner Aedilität 360 Säulen zur Scenenausschmückung seines provisorischen Theaters herbeiholte. Er verwandte später die schönsten und grössten derselben, um das Atrium und das Peristyl seines Hauses auf dem Palatin damit zu schmücken.

Die ersten Marmorbekleidungen der Wände führte Mamurra, der praefectus fabrorum des J. Caesar in Gallien, in seinem Hause auf dem mons Coelius aus. M. Catulus erstreckte diesen Luxus zuerst auf den Fussboden, er legte in seinem Hause Schwellen aus numidischem Steine. Die Theaterscene des Scaurus war unten mit Marmorkrusten belegt, der Tempel des Jupiter Tonans auf dem Kapitole das erste, oder eins der ersten Gebäude, die aus vollen Marmorquadern nach griechischer Konstruktion ausgeführt wurden.

Aber das Wichtigste, was Plinius über diesen Gegenstand gibt, ist seine Klage über den Verfall der Malerei, dass sie gänzlich von den Marmorn, d. h. von der polylithen Wanddekoration, aus dem Felde geschlagen sei: [3]

„Jetzt tritt schon das Gold dafür an die Stelle und statt der Bekleidungen der Wände mit Marmortafeln aus dem Vollen, schneidet man

[1] Operosa et in modum picturae variata circumlitio.

[2] Horaz sagt: Musco circumlita saxa.

[3] Es ist unbegreiflich, dass Gegner der Polychromie, wie Kugler und andere, diese und die oben angeführte Stelle des Seneca citiren konnten, damit sie zu Gunsten ihrer Meinung zeugten!

sie aus und fügt sie in Verzahnungen (Echankrüren) so aneinander, dass auf den Platten allerhand Gegenstände und Thiere abgebildet erscheinen. Schon sind die viereckigen Füllungen aus Marmor und die in die Wohnzimmer versetzten Felswände nicht mehr Mode, wir fingen an, das Gestein zu malen.[1] Diese Erfindung wurde unter dem Kaiser Claudius gemacht; aber unter Nero wurden die nicht vorhandenen Adern und Drüsen mit buntem Gesteine in das Marmorgetäfel eingelegt, der numidische Marmor erhielt Purpuradern, der synnadische solche, die der verfeinerte Hofgeschmack gerade wünschte. So wird der mangelhaften Natur des Gesteines nachgeholfen und hört der Luxus niemals auf, dafür zu sorgen, dass bei Feuersbrünsten so viel als möglich zu Grunde gehe."

Man sieht hier den Gegensatz der alten griechischen Polychromie, die den Stein als Stück Mauer nicht hervortreten lassen will, die ihn desshalb durch Malerei verhüllt, während hier gerade das Umgekehrte erzweckt, der Stein durch Malerei und andere Mittel geflissentlich in seiner Materie und in seiner struktiven Thätigkeit als Füllung und sogar als Quader hervorgehoben und ausgezeichnet wird.

Auch ohne diese sehr interessanten aber stets missverstandenen Nachrichten würden die Monumente aus der Zeit, da römische Bauweise die überall herrschende geworden war, über die wichtigen Veränderungen in der Dekoration, von denen jene Nachrichten sprechen und die das Princip des Bauens im Allgemeinen sehr nahe berühren, keine Zweifel gestatten. An allen Tempeln und sonstigen Monumenten römischer Kaiserzeit tritt der Quaderschnitt und die scharf markirte winkelrecht vertiefte Steinfuge uns als wichtigstes dekoratives Element entgegen, das sogar (zwar im Anfang nur zufällig bei unfertig gelassenen Bauwerken, wie an dem Amphitheater zu Verona), sich auf das eigentliche Säulengerüst und die Gebälke ausdehnt, während bei früh-italischen und griechischen Tempeln aus guter

[1] Es handelt sich nicht um eine Bemalung des Gesteins, sondern um das Darstellen desselben durch Malerei. Ich vermuthe sogar, dass hier lapis für lapis quadratus stehe und der Satz so zu übersetzen sei: „Wir fingen an die Wände mit gemaltem Quaderwerke zu dekoriren", welche wichtige Neuerung jener Zeit in der Dekoration der Wände wohl der Mühe werth war, notirt zu werden. Doch ist es wohl möglich, dass Plinius nur das einfache Malen derjenigen falschen Adern und Drüsen aus Marmor gemeint habe, wofür unter Nero das kostbare Mittel des Einlegens mit hartem Gesteine in den Marmor erfunden ward. Der Passus spricht weder nach der einen noch nach der anderen Uebersetzung gegen die Polychromie auf Marmor, so wenig wie der vorher citirte aus Seneca's Briefen, sondern vielmehr in beiden Fällen deutlich zu Gunsten meiner Auffassung der Polychromie.

Zeit das Mauerwerk oder gar das Gefüge der Quader an den Säulen und Gebälken nirgend erscheint und architektonisch wirkt. Zugleich bemerken wir an allen mit Quadraturen verzierten Wänden zu Pompeji, wo sie äusserlich und innerlich derartig dekorirt vorkommen, eine gerade hier besonders lebhafte Polychromie, bestehend in der Nachahmung bunt mit einander abwechselnder Marmorquader sowie in der farbigen Auszeichnung der Fugen. Wir dürfen überzeugt sein, dass ehemals die Tempel, die jetzt als Ruinen farblos sind, mit Einschluss der Tempel und Monumente aus weissem Marmor, an den betreffenden Stellen eben so farbig dekorirt waren.[1]

Der weisse Marmor durfte nach der neuen polylithen römischen Baukunst als weisses Element des polylithen Systemes in seiner Naturfarbe bleiben. Diese veränderte sich aber schon durch die, auch von den Römern für alle Marmorsorten beibehaltene, circumlitio, und ausserdem war der weisse Marmor als solcher nicht mehr hoch geachtet (wie aus des Plinius Mittheilungen über den Säulenluxus der Römer hervorgeht); — man kann versichert sein, dass ihm nur diejenigen Rechte eingeräumt wurden, die mit dem herrschenden Geschmacke für buntes Gestein verträglich waren. — Hier verdienen die mit antiker Enkaustik zu buntem Marmor umgewandelten Säulen aus lunensischem Steine im Innern des Pantheon Erwähnung! (Vergl. über dieses merkwürdige, von Niemand meines Wissens bestrittene Faktum Quatremère de Quincy's Jupiter, und Hirt über das Pantheon.)

Die asiatische Vorliebe für Vergoldung, die den Römern erblich war, führte ausserdem zu Massenanwendungen dieser reichsten aller Stoffbekleidungen, die vornehmlich auf die Dächer und demzufolge auch auf die Säulen, als Stützen und Bestandtheile des Dachsystemes, ihre Anwendung fand.

Trotz des zerstörten Zustandes der meisten römischen Tempel und sonstigen Monumente aus weissem Marmor und der Alterationen, welche gerade die besser erhaltenen erlitten, indem sie anderen, namentlich kirchlichen, Zwecken dienen mussten, wobei es vorzüglich auf die Beseitigung des äusseren dekorativen Schmucks der Malerei, als zu deutlich den heidnischen Ursprung und die profane Bestimmung des Gebäudes verrathend, ankam, die man durch Abkratzung der Wände oder öfter noch durch neue Uebermalung und Uebertünchung des Werks am passendsten und bequemsten erreichte, haben sich dennoch unzweifelhafte Ueberreste einer

[1] Hierzu gehört die Farbendrucktafel XV, die Dekoration eines pompejanischen Atrium vorstellend.

antiken, allgemeinen circumlitio theilweise auf ihnen erhalten, und dieser Ueberzug zeigt noch zugleich häufige Spuren seiner einstigen Farbe und Vergoldung. — So an den drei Säulen auf dem Forum Romanum, deren untere Theile seit vielen Jahrhunderten, wohl noch von der Zeit des Unterganges der römischen Herrlichkeit her, tief in Schutt begraben lagen. Grade diese untern Theile zeigen genau bis zu dem Rande der ehemaligen Schutthöhe eine mit der Oberfläche des Steines gleichsam verwachsene oder in sie eingebeizte rothe Färbung, die selbst von den Gegnern der Polychromie nicht geleugnet wird. [1]

Eben so evident sind die von mir entdeckten Ueberreste von Farben und Vergoldungen an der Säule des Trajan, deren Vorhandensein von anderen Architekten aller Nationen, die ich aufgefordert hatte, die Säule mit mir nochmals zu untersuchen, bestätigt wurde. Ich hoffte dadurch gewissen leicht ausgesprochenen und eben so leicht geglaubten Zweifeln oder Widersprüchen zu begegnen, die ich voraussah. Von diesen neun Architekten, die, nachdem ein Jeder einzeln sich an einem Stricke an der Säule heruntergelassen und dieselbe ihrer ganzen Höhe nach untersucht hatte, alle ohne Ausnahme meine Beobachtungen bestätigten, hat einige Jahre später (im Jahre 1836) einer, Herr Morey, sein Zeugniss zurückgenommen, indem er jetzt in dem Blau sowie in dem Grün nur Kupferoxyd, was von der Bronzestatue heruntergelaufen sei, in dem Roth, das er vorfand, nur rothen Crayon erkennen wollte. Dieser tardive Widerruf und die daran geknüpfte abenteuerliche Erklärung des Vorhandenseins der Farben aus zufälligen Ursachen (vielleicht wollte sogar damit angedeutet werden, ich hätte diesen Rothstift an die Säule geschmiert, um meine Collegen zu täuschen), begründet auf Beobachtungen, die keine Zeugen hatten, finden ihre Würdigung in dem grossen Hittorff'schen Werke (S. 142), wo man alles Nähere über diesen Gegenstand zusammengestellt findet; auch das meine Beobachtungen bestätigende Gutachten des Herrn Constant Dufeu [2], der die Trajansäule im Jahre 1834 genau

[1] Zwar will Kugler sie nicht als antik gelten lassen, weil sie angeblich auch über einige alte abgesprungene Stellen und Beschädigungen der Säulen sich erstrecken soll, aber können diese nicht sehr alt, älter als die letzte antike expolitio des Gebäudes sein; und wer hätte denn diese rothe Färbung gemacht, die älter sein muss als die erste Terrainerhöhung, da sie sich gerade an den untersten Theilen der Säulen am besten erhielt, und genau so hoch hinaufreicht wie der Schutt reichte, der die Säulen bis vor wenigen Jahrzehnten umgab?

[2] Vergl. meinen Brief an meinen verstorbenen Freund, den Sekretär der arch. Gesellschaft zu Rom, Dr. Kellermann, vom 10. Juli 1833, im Bulletino dell' Inst. di corr. archeol. a. 1833 pag. 92.

in allen ihren Theilen untersuchte und, d'une manière évidente et incontestable pour lui, dieselben Reste einer antiken circumlitio fand, auf die ich zuerst hingewiesen hatte. — Auf die Thatsache des Vorhandenseins dieser circumlitio, die sich unter dem Abakus und auf den Theilen des Kapitäls, die durch ihn geschützt sind, noch vollständig in dicker resinöser Kruste, mit glänzenden Sprüngen, wie die verjährte Theerung auf alten Schiffen, erhielt, aber auch sonst an dem Monumente sich zeigt, legte ich damals und lege ich noch jetzt bei dieser Frage das meiste Gewicht, mehr Gewicht als auf die eigentlichen Farben dieser circumlitio, deren Ueberreste ohnedies nicht hinreichen, um das ganze System der Polychromie, welches bei diesem Monumente in Anwendung kam, wieder herzustellen. Wo immer man irgend ein antikes Werk aus weissem Marmor, sei es Skulptur oder Architektur, das noch einigermassen äusserlich seine Integrität behielt, etwas näher untersucht, findet man Spuren desselben resinösen Ueberzuges, dessen Vorhandensein sich unmöglich überall aus zufälligen Ursachen erklären lässt. Dieser Ueberzug ist an einigen Stellen, namentlich an dem Nackten der Figuren und an den Hauptflächen der konstruktiven architektonischen Theile, nämlich an den Säulenschäften, an den Architraven und an der hängenden Platte, transparent und ohne messbare Dicke; an den Gewändern jedoch, an gewissen ornamentirten Theilen, sowie an den Wandflächen, ist er opak (welche Opacität in gewissen Fällen durch Zusatz von Gyps oder Kalk, in anderen durch den der Fritte oder sonstiger opaker Farbstoffe zu der Wachsmasse erreicht wurde) und ziemlich dick, gleichsam emailartig, aufgetragen. Bei dem Nackten und überhaupt bei allen Theilen, wo die Weisse des Marmors wirken sollte, wurde diese dennoch vorher durch eine Beize (βαφή) gebrochen und nach Umständen gefärbt, worauf hernach der farblose Wachsüberzug erfolgte, nach dem von Vitruv (VII. cpt. 9.) angegebenen Prozesse, welcher Autor deutlich zu verstehen gibt, dass nur das Nackte der Marmorstatuen (also nicht die Bekleidung) auf diese Weise behandelt wurde. Diese Kausis, dieser durchsichtige Wachsüberzug, ist wohl zu unterscheiden von der dicken, enkaustischen, mosaikartigen Malerei, in welche die circumlitio im Ornamentalen überging und wovon sich, nach meinem am Theseustempel und an den Figuren des Parthenon angestellten Beobachtungen, wiederum die ganz opake kalkhaltige Malerei der Gewänder jener Figuren unterscheidet. Die Vergoldung wurde auf eine rothe Bolusmordente oder auf Goldocker gelegt und hernach nochmals mit Hülfe der Enkausis fixirt und gegen die Einflüsse des Wetters geschützt. Diess sind in kurzer Angabe die Resultate meiner Beobach-

tungen bezüglich dieses materiellen Theiles der Frage über Polychromie auf weissem Marmor bei den Alten, die mit den darauf hinweisenden Stellen der alten Schriftsteller vollkommen übereinstimmen. Ueber andere, dieselbe Frage betreffende Punkte wird noch in dem Schlussparagraphen dieses Hauptstückes und besonders in dem Hauptstücke Keramik Einiges folgen. Die Technik des Ueberziehens der weissen und bunten Marmorarbeiten sowie der Mörtelüberzüge blieb bei den Römern unverändert, nur musste die Anwendung derselben in der Römerzeit durch die Einführung der polylithen Dekoration einige Modifikation erleiden, auf die bereits hingedeutet worden ist.

So hatte zu Augustus Zeiten die antike, indogermanische Baukunst eine neue Phasis ihrer Geschichte betreten, indem zuerst das konstruktive und stoffliche Element mit vollem Bewusstsein seiner Bedeutung in sie aufgenommen wurde. Diese struktive Richtung, verbunden mit der Massenhaftigkeit und Weiträumigkeit, welche der römische Baustil besonders mit Hülfe des Bogens sowie des nunmehr bereits mit grösster Kühnheit und technischer Sicherheit gehandhabten Kreuzgewölbes und der Kuppel erstrebte, verbunden endlich mit jener Eigenschaft des römischen Werkes, sich jeder Umgebung zu fügen, in die Natur einzugehen und doch zugleich sie zu beherrschen, sich ihr mikrokosmisch gegenüber zu stellen, macht den römischen Baustil zu dem architektonischen Ausdrucke des grossartig materiellen, weltlichen und zugleich weltbeherrschenden Kaiserthumes!

§. 84.

Die Römer im Verfalle.

Wir berühren nun noch in aller Kürze den Ausgang und das letzte Regen dieses Kaisergedankens vor seinem Verscheiden, soweit sich diese Todeszuckungen in dem Verfalle der Baukunst verrathen, — natürlich von dem Standpunkte aus betrachtet, der uns hier speziell beschäftigt.

Dieser Zeitpunkt ist dadurch charakteristisch, dass das struktiv-lithotomische Element, das zur Zeit der Blüthe des Kaiserthums mit

dem antik-hellenischen formal-tektonischen Elemente vermählt und innig verbunden erscheint, sich von letzterem trennt. Bei diesem Zersetzungsprozesse entwickelt sich das struktive Element einseitig immer mehr als Massenbau, in welcher Richtung selbst die spätrömische Baukunst noch Grossartiges hervorbringt, das formal-tektonische Element dagegen verkümmert zusehend und kehrt immer entschiedener zurück zu dem asiatischen Bekleidungsmaterialismus. Dieselben glänzenden buntgestickten Hüllen, welche gleichsam die Windeln der antiken Kunst waren, sollten auch die Grabtücher sein, worein sich ihre Mumie verpuppte. Wie sehr gleicht der Teppichreichthum, die Verschwendung edler Metalle, womit die Mauern und Strukturen aller Art beblecht sind, die Juwelierarbeit und Emailleursgeschicklichkeit, vergeudet für Wände, Decken und Fussböden, das Getäfel der Räume mit Jaspis und Elfenbein, mit Glas und Bernstein, die Mosaikmalerei und sonstiger Bekleidungsschmuck, für den das asiatisirende alternde Rom seine geraubten Schätze preisgibt, wie sehr gleicht alles dieses der barbarischen Pracht der, zugleich rohen und raffinirten, chaldäisch-assyrischen inkrustirten Erdwände!

Ein grosser Theil des Luxus der späten Kaiserzeit war schon den Diadochen nichts Neues, und unter Nero, ja schon unter Augustus, in Rom eingeführt, aber er wusste sich wenigstens noch einigermassen innerhalb der Schranken des allgemeinen architektonischen Gesetzes zu bewegen, und der Kostbarkeit der Stoffe entsprach noch die Kunst, die ihre Verarbeitung übernahm, obschon der Rückschritt, den letztere bereits unter den Ptolemäern gemacht hatte, ausdrücklich bei der Beschreibung des, durch seine unglaubliche Pracht berühmten, ptolemäischen grossen Nilschiffes (des Talamegos) mit Bedauern erwähnt wird.

Des Ruffinus Bericht von dem ptolemäischen Serapeum zu Alexandria, wonach das innere Heiligthum dreifach, zuerst mit Gold, dann mit Silber, zuletzt mit Erz belegt war, zeugt davon, wie ein tiefsinnig-religiöses Herkommen, das auch Phidias achtete, aber zugleich künstlerisch verwerthete, unter verschrobenen Zeitverhältnissen zu plattestem Unsinn wird.

Mit dieser asiatischen Pracht wetteiferte zu Rom schon M. Scaurus bei seinem hölzernen Theater, dessen dreistöckige Scene mit Marmor, Gold und Mosaik belegt war. Unerhörtes, später nicht mehr Erreichtes, wagte in dieser Richtung der tolle Nero in seinem goldenen Hause. Die alexandrinische Stoffverhüllung, das Verstecken des Kostbareren durch

weniger Kostbares, wurde von ihm nachgeäfft; Plinius führt an, dass unter Nero's Herrschaft erfunden wurde, den Schildpatt, womit die Möbel furnirt waren, so zu bemalen, dass er aussah wie Holz. — Der Missbrauch des Glases zu dekorativen Zwecken wurde bald nach August (schon zu Cicero's Zeit hatte die Glasfabrikation in Rom Eingang gefunden) auf das Aeusserste übertrieben; eben so der emblematische Schmuck geschnittener Halbedelsteine von bedeutender Grösse, ciselirten Silbers, skulpirten Elfenbeines u. s. w. Ausser den Nachrichten der Schriftsteller, die sich mit einer gewissen Vorliebe über diesen Luxus des Breiteren auslassen, fehlt es nicht an Funden, die ihn bestätigen. Der Boden Roms ist gleichsam übersäet mit Glasscherben, Resten von Wand- und Fussbodenbekleidungen aus künstlich gemustertem und skulpirtem Glase. Zu Veji fand man einen Fussboden aus kompaktem Glase von der Grösse des Zimmers. Kameenartig geschliffene zweifarbige Gläser (nach Art der Portlandvase) finden sich zum Theil noch mit den Stucküberresten der Mauer, in die sie gefügt waren. Auch fehlt es nicht an Bruchstücken echter Glasmalerei. Auf dem Palatin fand man unter anderen Trümmern der römischen Pracht eine ganz mit Silberblech inkrustirte Stube, und in das Silber waren edle Steine eingelassen. (Bartoli Memorie Nr. 101. 102. 118.) Vielleicht rührt sie aus Nero's Zeit, dessen Haus ganz mit Gold bekleidet und mit Gemmen und Perlmutter eingelegt war. (Suet.) Im XVII. Jahrhundert fand man auf dem Aventin eine Stube, deren Wände hinter vergoldeten Bronzeplatten mit inkrustirten Medaillen verschwanden.

Diese und andere Trümmer antiker Wandbekleidungen bestehen zum Theil aus unzersetzbaren Stoffen, wesshalb der in den Jahrhunderten des späteren Römerreiches herrschende Geschmack für polychrome Architektur und Bildnerei an ihnen deutlich und unleugbar hervortritt. Polychrom sind sogar die Elfenbeingetäfel, die man, dieser Zeit angehörig, gefunden hat; polychrom sind die in der Hadriansvilla entdeckten Mosaikreliefs, denen andere viel ältere griechische, die früher erwähnt wurden, entsprechen. Sie legen daher unwiderlegliches Zeugniss ab von der bis zu dem Untergange der antiken Kunst fortbestehenden Herrschaft der Farbe in der Skulptur und in der Baukunst und sind zugleich ein indirektes Argument für das Alterthum dieser Herrschaft, da die Annahme, die spätrömische Kunst habe ein neues Prinzip in die darstellenden Künste eingeführt, dem nur noch architektonisch-massenhaft thätigen Erfindungsvermögen derselben nicht entspricht.

Die Rückkehr zu einfacheren oder geregelteren Sitten und ein ihr entsprechendes höheres Kunstbestreben nach Domitian war von nur 80jähriger Dauer (vom Ende des zweiten bis gegen das Ende des dritten Jahrhunderts), worauf der Orientalismus, seine Dämme durchbrechend, um so verderblicher den Sitz der römischen Monarchie überfluthete.

Der syrische Luxus enthebt sich nun immer mehr der Schranken des ihm antipathischen Schönheitsgesetzes der Hellenen, das bisher noch seine schwankende Herrschaft über die Stofflichkeit behauptet hatte, dabei lockert sich das Band, welches die technischen Elemente der Architektur zu gemeinsamem Kunstwirken zusammenhielt, immer mehr; die Wand löst sich gleichsam von der Mauer ab und diese wird zur Deckenstütze. Zugleich hört Bildnerei und Malerei auf, Kunst zu sein, in Folge dessen nur immer gieriger für den fehlenden Kunstgenuss der Genuss des stofflich Schönen und sinnlich Reizenden gesucht wird.

Aller hierher gehörige Stoff ist in dem Buche peintures antiques etc. von R. Rochette zusammengetragen, wo neben den Citaten alter Schriftsteller und den Funden auch die Titel aller alten und neuen Schriften, die diesen Gegenstand betreffen, gefunden werden können, wesshalb ich den Leser, anstatt mit entlehnten Citaten zu prunken, einfach auf dieses gelehrte Werk verweise.

§. 85.

Christliches Zeitalter. Westliches Reich.

Wie das weltliche Kaiserthum im Scheiden begriffen war, schlich sich die neue, leise und langsam im Verborgenen gross gewachsene, Idee der spiritualistischen Weltherrschaft hinein in das weite Haus des sterbenden Weltriesen. Constantinus Magnus, der ärgste Feind dieser Idee, obschon ihn die katholische Kirche als Heiligen anerkennt, eine Idee, deren künftige Gewalt er durchschaute, wollte sie sich unterwürfig, wollte ihren Geist zu der Verjüngung des weltlichen Kaiserthumes sich dienstbar machen, welcher grossartige Plan durch die Schuld seiner Nachfolger, vielleicht auch durch die unbezwingliche Gewalt der Verhältnisse, für die beste westliche Hälfte des Reiches vereitelt wurde. Hier im Westen betrat die neue Weltherrschaftsidee, die spiritualistische Roma, nach vielen Wechselfällen und Kämpfen wirklich das Erbe des Reiches, zog sie in das Haus der Cäsaren nicht als Sklavin (wie im Osten), sondern als Herrin. Wie sie sich in diesem Erbe einrichtete, wie der Spiritualismus, gemäss der

Lehre von der Kreuzigung des Fleisches, in welcher zugleich eine Anerkennung desselben enthalten ist, das struktive, technische, materialistische Prinzip der spätrömischen Architektur in seinem neuen stoffkasteienden Sinne symbolisch aufnahm und bis zur letzten Konsequenz diese Richtung verfolgte, wie die römische Basilika sich in den Gurtgewölbe tragenden Pfeilerbau der gothischen Kathedrale metamorphosirte, diess sind wichtige Momente der Stilgeschichte, die mehr in einen anderen Abschnitt derselben gehören.

Doch hatte die Wand noch bis zu Ende des XII. Jahrhunderts ihre antike Bedeutung als Raumesabschluss behalten, und obschon sie Gewölbträgerin und Gewölbstütze geworden war, gab sie diese ihre mechanischen Funktionen noch eigentlich nicht kunstsymbolisch zu erkennen, sie verrichtete diese Dienste gleichsam verstohlen, und das uralte indogermanische Symbol des Dachstützens, die Säule, blieb noch immer scheinbar die Trägerin des gewölbten Deckenzeltes. So behielten Wand und Deckengewölbe durch das ganze romanische Mittelalter hindurch die alttraditionelle formale Bedeutung als Raumabschluss und Decke, wurden sie als solche nach dem Bekleidungsprinzipe und den Grundsätzen des Alterthums architektonisch charakterisirt; ja es zeigt sich sogar während dieser Periode, vielleicht in Folge byzantinischer,[1] oder vielmehr unmittelbar orientalischer, Einflüsse auch im westlichen Europa ein Wiederverlassen des für die altrömischen Werke so bezeichnenden Quaderschmuckes der Wände. Die von der Bekleidung abgeleiteten Ornamente, deren Ursprung und Bedeutung die klassische Baukunst nur errathen lässt, werden ganz materiell und naiv den textilen Künsten von Neuem abgeborgt; das Flechtwerk, der Zopf, das Teppichmuster sind wieder, zum Beispiel bei den Normannen des XI. Jahrhunderts, was sie bei den Chaldäern waren, nicht so sehr symbolisch wie darstellend imitatorisch gefasste Entlehnungen aus den textilen Künsten zu dekorativen Zwecken.[2]

Anders verhielt es sich mit der Bekleidung in ihrer Verbindung mit dem Dachgerüst und den zu ihm gehörenden stützenden Elementen.

[1] Es ist bedenklich, die im frühen Mittelalter im Westen vorherrschende Vorliebe für Inkrustation der Architekturtheile byzantinischen Einflüssen zuzuschreiben, da gerade die alten byzantinischen Denkmäler, die Sophienkirche z. B. und Reste des alten Kaiserpalastes äusserlich gar nichts dem Aehnliches zeigen, sondern vielmehr struktiv gehalten sind.

[2] Der unermüdliche Eifer der mittelalterlichen Propaganda in der Veröffentlichung von Kupferwerken und farbigen Darstellungen alter Malereien und sonstiger Details romanischen und gothischen Stils und in deren Verbreitung macht es überflüssig, das Folgende mit Illustrationen zu begleiten.

Diese Kombination, durch deren Vermittlung es den Hellenen gelang, die Kunstidee von aller stofflichen Beimischung zu reinigen, musste um so mehr verkümmern und in Nichts zusammenschrumpfen, je mehr sich der Steinschnitt und die Maurerei an die Stelle der alten indogermanisch-tektonischen Raumbedeckung drängten, und sich in architektonisch-formalem Erscheinen geltend machten. (Siehe Hauptstück Maurerei.)

Wo übrigens die Säulen bei romanischen Bauwerken noch vorkommen, besonders in Verbindung mit Gurtbögen, die sie zu tragen haben, z. B. an den Portalen der Kirchen, auch als Arkadenträger und Stützen der Mauern des Mittelschiffes in dem Inneren derselben, halten sie noch immer mit allen Theilen, die unmittelbar zu ihrem Systeme gehören (nämlich dem freilich verkrüppelten Architrave, dem von letzterem aufgenommenen Gurtbogen und bis zu der quadratischen Umrahmung, welche mit dem Gurtbogen die dreieckigen Zwickel der Arkaden umschliesst,) treu an der antiken Ueberlieferung des Bekleidens fest, sind alle die genannten Theile für das Auge nicht Maurerarbeiten, sondern Rankengeflecht, Mattenwerk, Tapeten und gestickte Verbrämung.

Die eigentliche Revolution des Stiles beginnt erst mit der Erfindung der Gurtbogengewölbe. Sowie die Decke durch sie aus ihrer dynamischen Indifferenz herausgerissen und ihre Einheitlichkeit als schwebendes, nur vertikal gestütztes Velum in ein Netzwerk von Gewölbribben aufgelöst wird, die zugleich senkrecht und horizontal auf nur einzelne Punkte der Mauer wirken, verlangt das Auge, sowie die Statik, sofort Gegenstützen.

Der gothische Baustil hat die eine Hälfte des Problemes, die mechanische nämlich, durch die von Aussen gegen die Mauer gestützten Strebepfeiler und Schwibbögen nur zu rücksichtslos und hausbacken gelöst. Dagegen ist er die Lösung der ästhetischen Hälfte desselben schuldig geblieben; er lässt nicht nur das Auge unbefriedigt, dort wo der Seitenschub der Gewölbribben wahrnehmbar wird, nämlich in dem Innern der überwölbten Räume, wo die äusseren Gegenstreben nicht sichtbar sind und jedes unbefangene Auge sich durch deren Abwesenheit und das einseitige Wirken der Gewölbribben nach Aussen gegen einen Pfeiler, dessen Stärke innerlich ungesehen bleibt, der somit scheinbar zu schwach ist, geängstigt fühlen muss; er verletzt das ästhetische Gefühl auch äusserlich durch übermächtiges, rein technisches, Pfeiler- und Schwibbogenwerk, das gegen etwas wirkt, was äusserlich gar nicht gesehen wird und in formaler Beziehung daher auch gar nicht existirt. Denn das ästhetische Auge trägt zwar räumliche Eindrücke mit Leichtigkeit über von früher zu nachher Gesehenem, aber statische Ergänzungen des

für den gothischen Profanbau gilt das alles nicht

Gesammteindruckes durch noch nicht oder nicht mehr gesehenes Gegenwirken von Massen sind nicht statthaft. Diess erklärt sich ganz einfach dadurch, dass ein halbes statisches System nichts Ganzes für sich bildet und eigentlich gar nicht existenzfähig ist, dass dagegen ein Raum, z. B. ein Vestibulum, das mit dem Peristyl des Hofes, sodann mit der nachher zu ersteigenden Treppe, der oberen Loggia und dem Vorsaale, in welchen diese führt, eine harmonisch wirkende Gesammtheit bildet, auch für sich allein ein abgeschlossenes Ganzes ist.

Viel schöner ist diese Aufgabe z. B. gelöst in den grossartigen mit Kreuzgewölben überspannten Hauptsälen der römischen Thermen, wo das Widerlager und zugleich die senkrechte Stütze der Wölbdecke durch vor die inneren Wände gestellte Säulen, deren Gebälk in die Mauer eingreift und den Seitenschub aufnimmt, zugleich mechanisch und ästhetisch befriedigend vertreten sind. Durch diese Säulenstützen in dem Inneren der Räume für die Decke wird zugleich dem alten indogermanischen Grundsatze, dass die Mauer nicht tragen sondern nur umschliessen soll, Genüge gethan, und letztere in dieser Beziehung von dem Gewölbedienste emancipirt; ausserdem lässt das römische ungebrochene, halbkreisförmige Kreuzgewölbe den Eindruck des Seitwärtsschiebens kaum aufkommen, weil es vermöge seiner Lakunarienzierde gleichsam als eine nur modificirte Felderdecke auftritt.

Die Zerlegung der Decke in dynamisch thätige Gurtbögen und Gewölbribben zog unausbleiblich dasjenige nach sich, was die modernen Gothen die organische Gliederung [1] und Belebung der Wand nennen, was aber weiter nichts ist als eine Vernichtung ihrer Existenz, eine sichtbare Kundgebung des Verlustes ihrer Bedeutung als Wand; sie ist nunmehr

[1] Dieses Wort wird, wie mir vorkommt, in neuerer Zeit als Ausdruck für gewisse Eigenschaften einer Kunstform sehr missbraucht, in vielen Fällen scheint man gar keinen bestimmten Begriff daran zu knüpfen. Nicht jedes konsequent durchgeführte System einer Formgebung ist desshalb ein Organismus; dieser bedingt das Hervortreten gewisser formaler Erscheinungen, die sich als Lebensäusserungen kundgeben und denjenigen homogen sind, welche die lebendigen organischen Geschöpfe, nämlich die Pflanzen und die Thiere, bei ihrer mikrokosmischen Thätigkeit und im Konflikte mit der Aussenwelt auszeichnet. Die griechische Säule, in ihrem Konflikte mit der nur senkrecht wirkenden Last über ihr, ist ein Organismus; der gothische Pfeiler mit seinen Gewölbribben, wenn auch noch so konsequent durchgeführt, und obschon mit lockerem Blattschmucke an seinem Knaufe ungenügend und äusserlich als Organismus symbolisirt, ist und bleibt immer nur eine Struktur. Das vergebliche Bemühen, ihn beleben zu wollen, führte im XV. Jahrhunderte zu der Baumastarchitektur, die der letzte Versuch war, jener steinernen Scholastik Leben einzuflössen.

in den Dienst des Gewölbes übergetreten und zerlegt sich in eine Doppelreihe von Langpfeilern, die ihre Fronten in einer Viertelswendung wechseln, so dass ihre Axen senkrecht auf die Axen der nunmehr aufgelösten Wände gerichtet sind. Die letzte Konsequenz dieses Systemes (das allerdings in Beziehung auf Folgerichtigkeit alle anderen hinter sich lässt) war der gänzliche Wegfall jeglicher sichtbaren vertikalen Raumumschliessung, desjenigen Elementes der Baukunst, auf welchem die beiden noblen Schwesterkünste der Architektur, die Malerei und Skulptur nämlich, ihr von Alters her und naturgemäss dargebotenes Feld zu freiem, nicht unmittelbar von der Baukunst abhängigem, Schalten hatten. Diesem Mangel wurde, wenigstens in gewissem Sinne, durch die Malerei des Glases abgeholfen, welches im eisernen und bleiernen Netzwerke zwischen die weiten Oeffnungen der Pfeiler gespannt ward und den nöthigen Schutz gegen die Witterung gewährte. Aber wie Bewunderungswürdiges das Mittelalter auch in der Glasmalerei hervorbrachte, so behält sie doch unstreitbar stets einen gewissen barbarischen Typus und ist sie nicht derjenige Zweig der Malerei, worin diese göttliche Kunst ihren höchsten Aufschwung nehmen kann; denn sie ist durch die Dienste der durchsichtigen Bildtafel, als Schutzmittel, da sie nicht sowohl die Mauer bekleidet, sondern selbst Schutzmauer sein muss, und als Fenster an dieser Stelle den streng-struktiven architektonischen Gesetzen des gothischen Stiles unterworfen, und ausserdem durch die technischen Schwierigkeiten bei dieser Art Mosaik, vornehmlich aber durch die eigenthümliche Benutzung des Lichtes, die ihr vorgeschrieben ist, an die bestimmtesten Schranken in der Entfaltung ihrer Mittel gebunden, die sie nicht ungestraft überschreiten darf und deren Grenzen sie schon im Anfange des XIII. Jahrhunderts erreichte.

Noch eine andere Stelle liess dieser Stil der Malerei und Plastik, sich unabhängiger von der allgemeinen Struktur zu bewegen, in den niederen Wänden, welche nach antiker Ueberlieferung um den Chor herum, zwischen den Pfeilern und sonst an dazu geeigneten Plätzen angebracht sind. Aber die Glasmalerei mit ihrer bunten Lichtwirkung musste hier mit den Darstellungen in Konflikt gerathen und das alles umspinnende architektonische Masswerk bemächtigte sich daher sehr bald auch dieser wenigen, der freien Kunst noch übrig gebliebenen Felder. Nur in den älteren Domen zeigt sich noch die Benutzung dieser Flächen zu Darstellungen im historischen Sinne, zum Theil in glücklichster Weise, wie z. B. am Chore des Domes zu Amiens, der mit einer Reihe lebendigster Darstellungen in polychromen Reliefs umgeben ist.

Noch beschränkteres Schalten als das der Malerei verblieb der eigentlichen Bildnerei als unabhängiger Kunst. Nur in seinem ersten Auftreten gestattete der gothische Stil dieser Kunst noch eine grossartigere Entfaltung, die eigentlich noch der spätromanischen Zeit angehört und durch die Konsequenz des neuen Architektursystemes sehr bald verkümmerte. Das letztere duldet eigentlich keine Statue von übermenschlichen Dimensionen und hat für die Bildsäule nur Platz mitten innerhalb der struktiven Theile des Baues, der keine Wände, mithin auch keine Wandnischen, hat. Eingedrängt zwischen Pfeilerbündeln und in Hohlkehlen, oder an Pfeiler angelehnt und als deren Aufsatz dienend, bleibt die Statue ohne Selbstständigkeit und bildet sie dennoch keinen mitthätigen Theil der Architektur; sie erhebt sich selten über ikonographisches Sein und ist hierin beinahe ägyptisch.

Der Beziehungen zwischen dem hierarchischen Architektursysteme Aegyptens und dem der katholischen Kirche des XIII. Jahrhunderts gibt es übrigens mehrere, über die bei anderer Gelegenheit zu sprechen sein wird; die eine noch hebe ich hier hervor, dass das Ornament auch in der gothischen Baukunst seinen struktur-symbolischen Sinn aufgibt und nur locker mit dem Konstruktionskerne in Verbindung steht, theils als reine Zierde, theils mit tendenz-symbolischer Bedeutung.

Man sollte meinen, dass eine allgemeine Polychromie mit dem Prinzipe des gothischen Stiles unverträglich wäre, und dennoch ward sie niemals vollständiger und entschiedener angewandt, als im XIII. und XIV. Jahrhunderte an den Werken der Baukunst und Skulptur dieser Zeit. Nur das Aeussere (mit Ausnahme jedoch der Portale und einiger ausgezeichneter Theile, sowie des Daches) scheint die Naturfarbe des Steines behalten zu haben. Vielleicht fühlte man für das Innere das Bedürfniss der Lösung des vorher gerügten Uebelstandes, der darin besteht, dass es dem Auge (das von Innen die Widerlager und Strebebögen nicht wahrnimmt), bei dynamisch auftretendem Ribbenwerke der weitgespannten Gewölbe und dem leichten Pfeilersysteme ohne Zwischenwände, an der nöthigen Beruhigung fehlt, — welche Lösung allerdings einigermassen erreichbar wird, wenn man mit Hülfe der Profilirung und der Malerei den Gurtbögen und den Ribben der Gewölbe den Ausdruck der aus einzelnen Wölbsteinen bestehenden Struktur benimmt und sie als gebogenes Astwerk oder als kontinuirliches, absolute Festigkeit besitzendes Rankengewebe durch Analogieen bezeichnet, die aus den textilen Künsten oder der Natur selbst entlehnt sind.

Nach meinem Dafürhalten darf polychrome Bekleidung nirgend

weniger fehlen, ist ihre vollständigste Durchführung nirgend mehr Bedürfniss als bei dem gothischen Baustile, auch kenne ich kein Gebäude dieses Stiles, das mein architektonisches Gefühl vollständig befriedigt hätte, als vielleicht die vollkommen polychromatisch durchgebildete Ste. Chapelle zu Paris, dessen Architekt, der Iktinos des XIII. Jahrhunderts, Peter von Montereau, auch durch die Disposition seiner Werke auf möglichste Beseitigung des obengenannten, der gothischen Pfeilerkirche im Allgemeinen zu machenden, Vorwurfes bedacht war.[1]

Der polychromen Pracht der Wände und der Gewölbe entsprach in jener schmuckliebenden, orientalisirenden Zeit der gleichfalls polychrome, meistens aus glasirten oder eingelegten Ziegeln mosaikartig zusammengemusterte, Fussboden. Das geometrische Gesetz, das die ganze bezeichnete Kunstrichtung beherrscht, findet hier die befriedigendste Anwendung und es zeigt sich an den gothischen Mosaikfussböden eine Logik der Disposition und des Stiles, den man an den antik-römischen Fussböden sehr häufig vermisst. Es wird sich in dem Hauptstücke Keramik Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen.

Das östliche Reich behält in seiner geistigen Erstarrung die Traditionen des späten Römerthumes mit geringen Abänderungen bei, so dass sich unser an sich so weites Thema nicht wohl ohne unvermeidliche Wiederholungen schon berührter Dinge durch das Mittelalter dieses Reiches bis zu dessen Untergang verfolgen liesse.

§. 86.

Osten.

Dasselbe gilt im Ganzen auch von dem eigentlichen Osten, wo uralte Erscheinungen in erneuerter Form immer wieder hervortreten und sich die altchaldäische Tradition der Wand- und Strukturbekleidung fortwährend erhalten hat.

Doch zeigen sich in den verschiedenen Verzweigungen des arabischen Baustiles (sowie auch in Byzanz) merkwürdige theils Verbindungen theils Konflikte zwischen dem Prinzipe der polychromen und polylithen Verhüllung der Konstruktion und dem entgegengesetzten, der Benutzung, ja des stets barbarischen Missbrauches, konstruktiver Formen zu spielend dekorativen Zwecken, Sonderheiten des Stiles, die sich auf verschiedene

[1] Vergl. den Artikel Chapelle in dem Dictionn. d'Arch. von Viollet-le-Duc.

Weise, je nach den Zeiten und den Einzelnrichtungen der stamm- und glaubensverwandten Völker des Orients, anders modificirten.

Hierauf des Weiteren zurückzukommen wird sich in den folgenden Hauptstücken Gelegenheit bieten.

§. 87.

Renaissance.

Auf diese verweise ich auch bezüglich derjenigen Architektur, die wir unter dem Namen des Renaissancestiles begreifen und die, wie eigentlich alle anderen Architekturen seit der antiken Zeit, die gothische nicht ausgeschlossen, in der Idee der Architekten eine Wiederherstellung der alten Kunst war, während diese doch nur Einzelnes und zwar ohne Kritik aus der Antike entlehnten, aber, von einem wunderbaren eigenen Schöpfungsgeiste beseelt, Neues, Nieerreichtes schufen, indem sie nur wiederherzustellen glaubten. Die Renaissance hat den Irrthum, die antike Skulptur und Architektur farblos zu sehen, auf eine Weise verdaut und verarbeitet, dass aus dieser Auffassung eine im hohen Grade selbstberechtigte Kunst hervorging.

Jene monochromen Neuerer des Cinquecento, welche die durch Tradition erhaltene, aber an den Ueberresten der hervorgegrabenen Antiken verschwundene Vielfarbigkeit der Skulptur und Architektur als barbarisch und gothisch verwarfen, waren zu sehr Künstler, als dass sie den durch das Fehlen der Farbe herbeigeführten Mangel an Wirkung und Leben an der Antike nicht hätten fühlen sollen. Sie legten der Antike die Schuld bei, anstatt die Lücke in ihrer Auffassung derselben zu erkennen, und suchten durch bewegte Formen und starke Kontraste von Schatten und Licht das Fehlende zu ersetzen.

So verfielen sie in eine Richtung, die endlich mit dem Risalit- und Schnörkelwesen und mit borrominischer Koloratur in den Formen endigte. Zwischen diesem Extreme und dem wegen Mangels an Coloratur etwas mageren und kalten bramantesken Stile liegt für alle bildenden und technischen Künste diejenige Kunstperiode, die neben der des Phidias alleinig als vom Barbarenthume ganz emancipirt zu betrachten ist. Es wird sich anderswo Gelegenheit bieten, auf sie zurückzukommen.

Schlussbemerkungen. [1]

Man wird bei dem, was in den letzten Paragraphen dieses Hauptstückes über die Polychromie und deren Bezug zu der griechischen und römischen Kunst enthalten ist, vielleicht die genügende Rücksichtnahme auf gegnerische Ansichten vermisst haben, auf Ansichten, die in den meisten und gelesensten Lehrbüchern der Kunstgeschichte mit grosser Entschiedenheit als die alleinig statthaften, der hellenisch-klassischen Schönheitsidee entsprechenden, hingestellt werden. — Es lag aber einerseits nicht im Plane, zu polemisiren und zweitens sieht man auch nicht ein, wodurch die gegnerische Partei diese Rücksichtnahme für sich verdient hat, deren wirksamste Taktik eben in der Negation, oder in vollständigem Ignoriren der ihr unbequemen Thatsachen besteht, die, wo beides nicht zulässig erscheint, sich durch diese Thatsachen hoffärtig gewandt, mit geschraubten, dehnbaren, durch „möchte", „dürfte", „könnte" temperirten Phrasen hindurch windet. [2]

Verglichen mit der zuletzt angedeuteten Manier der Behandlung unseres streitigen Gegenstandes war die positive Sprache des verstorbenen Professor Ulrichs in Athen doch wenigstens eine loyale; er wollte einmal nur solche Texte, die ihm seiner Ansicht das Wort zu sprechen schienen, berücksichtigen, er bekümmerte sich eben so wenig um dasjenige, was Archäologen vor ihm über dieselben Texte geschrieben hatten, wie überhaupt um Alles, was sonst noch bei den Alten und Neuen über die Frage, die ihm im geringsten nicht streitig erschien, zu finden ist.

Da lobe ich mir auch Herrn Hettner, der nach seiner Rückkehr von mehrwöchentlicher Reise durch Griechenland sein jugendlich frisches Urtheil über die streitige Frage auf zwanzig gedruckten Octavseiten ausspricht und „in Wahrheit die „ganze Streitfrage zum Abschluss bringt, über den Prozess Kugler contra

[1] Diese Schlussbemerkungen sind zunächst nur für solche Leser bestimmt, welche die Gelehrten- und Künstlerkontroverse über Vielfarbigkeit der antiken Kunst im Einzelnen verfolgten. Man überzeugt sich bald, dass sie noch bei Lebzeiten des berühmten Kunstschriftstellers, der in ihnen häufig genannt wird, aufgesetzt wurden. Als der Drucker den Satz einsandte, fragte es sich nun, sie stehen zu lassen oder sie zu unterdrücken. Man wählte das Erstere, in Betracht des weiterverbreiteten Einflusses, den die Anschauungen Kuglers über diese Frage, und seine Art sie als jeden ferneren Zweifel lösend vorzubringen, auf seine Leser geübt haben und noch üben. Beiden musste entgegengetreten werden, wobei der nunmehr Verstorbene, als Schriftsteller, unmöglich ganz unberührt bleiben konnte.

Kugler war übrigens dem Verfasser die ihm nothwendige Personifikation des in Deutschland weitverbreiteten und unsterblichen Hofrathstypus, den er eigentlich nur meint, wenn er gegen ersteren auftritt.

Was hindert übrigens, auch den Verfasser unter die Verstorbenen zu rechnen? — Artifex periit. — Und wer steht dafür, dass, bei der jetzigen Organisation des Buchhandels, dieses Werk nicht als opus posthumum erscheint!

[2] Um ein Beispiel zu geben etwa so: „Die scheinbaren Ueberbleibsel rother Farbe an den grösseren architektonischen Flächen können im Allgemeinen nicht in Betracht kommen und folgerecht wird überhaupt das ehemalige Vorhandensein röthlicher Farbe, wo sie nicht zugleich durch die Umrisse eines Ornaments eingeschlossen erscheint, mit einiger Vorsicht aufzunehmen sein. Namentlich glaube ich hier von der wenig verbürgten röthlichen oder gar dunkelrothen Färbung des inneren Architravs am Theseustempel absehen zu dürfen!" —

„Hittorff-Semper richtend, beiden Parteien Unrecht und Recht gebend";[1] was Kuglern sehr fatal ist, der, obschon selbst Partei, zugleich auch alleiniger Richter des Prozesses bleiben will, über den er so sehr naiv die Akten für geschlossen erklärt. —

„Aus fertigen Bausteinen bauen sich manchmal recht hübsche Throne auf" — meint Kugler am Schlusse seiner Notiz[2] über diese Schrift Hettners. — Kugler freilich brauchte sich den Thron, auf dem er in dieser Sache richtet, nicht erst zu bauen, denn er war schon vor ihm fertig; — wenigstens sein Vorbild, sein weissscheckiges Archetyp; — nämlich jener von Klenze restaurirte äginetische Tempel in der Glyptothek zu München, zu dem der Katalog bemerkt: „Man sei in dieser bemalten Reliefdarstellung „so gewissenhaft gewesen, dass selbst dann nichts dem aus den Ruinen sicher zu „Beweisenden hinzugefügt worden sei, wenn das unleugbare Erforderniss zur Harmonie „des Ganzen einen Zusatz erfordert hätte." — Man gab nur Farben an, wo sichere Spuren derselben sich fanden, das übrige liess man weiss; — das Weiss ist also an diesem Modelle des Tempels in der klar ausgesprochenen Absicht des Architekten Klenze ein Gedankenstrich, eine unausgefüllte Stelle! — Und auf diesem unfertigen Münchner Tempel thront nun Kugler seit länger als zwanzig Jahren und spricht Entscheid von ihm herab wie Salomo! Aber was gab ihm mehr Recht dazu, als Hettner es hat, und wodurch unterscheidet sich sein Urtheil von dem Hettners? Hatte Kugler, wie Hettner diess von sich sagen darf, nur einen Fuss auf klassischen Boden gesetzt, ehe er es von sich gab? Ist Kuglers System der Polychromie etwas anderes als „ein Unrechtgeben und Rechtgeben nach beiden Seiten", ein Kompromiss zwischen der farbescheuen Aesthetik der Vergangenheit und meiner auf lange Studien an den Monumenten Attika's begründeten polychromen Restauration der griechischen Tempel aus perikleischer Zeit?

Ein Kugler'sches, oberhalb massenhaft dunkelfarbiges und buntes, unten blendend weisses Monument, sowie ganz weisse Marmorfiguren, die sich auf blauem oder rothem Grunde abheben, mit gemalten Haaren, Lippen, Augäpfeln, Augenwimpern, Augenbrauen, Brustwarzen, und mit einer Fülle farbigen und goldenen Kleiderschmuckes, können Künstler nicht wohl begreifen, sie behaupten, man habe zu vieles oder noch nicht genug zugestanden; — ein weisser Tempel mit bereits eingeräumten, kräftigen und massenhaften Färbungen oben, und nur oben, sei undenkbar, wogegen ein nach alter akademischer Vorstellung ganz weisser Säulenbau, etwa mit leichten goldenen Riemen und Bändchen umrändert und umsäumt, die Bedingungen einer Art von Lebensfähigkeit als Kunstschöpfung in sich trage. Mit Marmorstatuen verhalte es sich ganz ähnlich. — So sprechen die Künstler, — doch weiss ich, wie geringe Berücksichtigung in unserer Zeit, die matters of fact haben will, die ästhetischen Nothwendigkeiten beanspruchen können;[3] ich lasse sie daher auf sich beruhen, habe aber dafür um so besseren Grund, mit der gegnerischen Partei über die kategorische Weise zu rechten, womit sie über die übereinstimmenden thatsächlichen Beobachtungen aller Architekten, die sich seit 1820 unter Anstrengungen, Entbehrungen und selbst unter Gefahren aller Art mit dem Studium der attischen Monumente beschäftigten, abspricht, ohne sich doch im Geringsten selbst an derartigen Arbeiten ernsthafter betheiligt zu

[1] Griech. Reiseskizzen von Hermann Hettner. Braunschweig 1853. S. 187.
[2] In Kuglers kleinen Schriften, I. B., Seite 361.
[3] Der französische Aesthetiker Beulé spricht geradezu aus, Geschmacksgründe seien bei der Beantwortung dieser Frage unzulässig.

haben. Was autorisirt sie, die Resultate dieser fremden Arbeiten zum Theil vornehm zu ignoriren, zum Theil auf eine Weise in Zweifel zu stellen, als wären wir alle: zuerst Donaldson, dann Goury und ich (die wir gemeinsam zwei volle Monate allein am Theseustempel zubrachten, der gewiss nicht vorher noch nachher genauer und unter günstigeren Verhältnissen untersucht wurde, indem damals Niemand unser Thun beaufsichtigte), dann der Pensionär der französischen Akademie, Herr Paccard (der zwei volle Jahre in Athen studirte und das Resultat seiner Studien, eine vielfarbige Restauration des Parthenon im Jahre 1847 in Paris ausgestellt hatte), dann H. Hermann (dessen Beobachtungen mit den Meinigen ziemlich genau übereinstimmen), — als wären wir und alle anderen nicht genannten Architekten, die gleiches gefunden haben, nur Phantasten und gelegentlich auch der Idee zulieb Aufschneider! Und doch unterscheiden sich alle unsere Beobachtungen, betreffend den fraglichen Gegenstand, nur darin, dass einige von uns den Hauptton der Säulen, Architrave etc. etwas gelber, andere ihn etwas röther sahen. Ich meinerseits habe die röthlichen Ueberreste eines durchsichtigen Harzes (Drachenblut?) an einzelnen Stellen der Säulen, die ich von einem fliegenden Gerüste herab einzeln mit der Federmesserklinge untersuchte, sowie an dem Architrave vorgefunden. Sogar der difficile Penrose konstatirt einen feinen schimmernden Farbenüberzug von warmem Tone, und wenn der Herr Geh. Rath von Klenze in dieser Beziehung anderer Meinung ist, so hat er bei seinen viel wichtigeren Arbeiten während seines Aufenthaltes in Athen wahrscheinlich nicht, wie ich obscurer Arbeiter in der Linnenjacke, wochenlang auf dem Theseustempel herumklettern und an Wänden und Säulen kratzen können.

Was ich damals in unbefangener Auffassung wahrnahm, ich hatte kaum eine Idee von dem, was ich finden würde, ehe ich nach Athen kam, das befestigte sich in mir durch langjähriges Studium, durch gereiftere allgemeine Kunstanschauung, durch künstlerische Praxis zu derjenigen unerschütterlichen Ueberzeugung, betreffs der Marmortempel Athens, die ich bereits mehrmals öffentlich zu bekennen Gelegenheit hatte. —

Eine gegen das von mir verfochtene Prinzip sehr häufig und mit Geschick angewandte Fechtweise ist die Paraleipsis, mit deren Hülfe Texte alter Schriftsteller, Berichte von gemachten Entdeckungen, sowie Gutachten der Chemiker, die für dasselbe sprechen, so erscheinen, als sagten sie entweder gar nichts oder als zeugten sie geradezu gegen dasselbe. So wird z. B. ein Gutachten Faraday's, betreffend verschiedene Farbenreste an dem Aeusseren athenischer antiker Gebäude, nur so weit berücksichtigt, als es die Frage einigermassen ungewiss lässt, der übrige Inhalt dagegen, der unbedingt entscheidet, wird übergangen, oder man benützt die Unbestimmtheit eines Ausdrucks, um dessen Beweiskraft zu brechen.

Die blaue Farbe von den Wänden des nördlichen Flügels der Propyläen, die Faraday bestimmt konstatirt, ist nicht dem Innern, sondern dem Aeusseren dieses Gebäudes entnommen, welches Hettner hätte wissen können, wenn er nicht zu flüchtig durch die Pinakothek links von den Propyläen hindurch geeilt wäre (Seite 79 seiner Reiseskizzen); er hätte sich dann überzeugt, dass die Beschaffenheit der inneren Wände dieses Raumes die Annahme, als seien sie jemals bemalt gewesen, von vorneherein nicht aufkommen lässt; ausserdem weiss ich aus Donaldson's eigenen mündlichen Mittheilungen und dem, was er in den transactions of the institute of british Architects darüber veröffentlichte, dass die fraglichen Farben von dem Aeusseren der Propyläen herrühren.

Die äusseren Wände dieses weissmarmornen Gebäudes also hatten nach

Faraday's Analyse blaue Farbe auf sich; derselbe Chemiker konstatirt auch die Existenz von wohlriechendem Harze und Eisen in den Krusten, die von den Säulen des Theseustempels abgenommen worden. Somit werden meine Wahrnehmungen Punkt für Punkt durch diese Experimente bestätigt, trotz der wegwerfenden Phrase, womit Kugler diess zurückweist, „als lohnte es sich nicht der Mühe, ernsthaft darüber weiter zu sprechen".

Ich habe nämlich wiederholt erklärt, dass mehrere distinkte Prinzipien der Färbung an den griechischen Marmortempeln hervortreten. Alles Struktive ist der allgemeinen Masse nach, analog dem Nackten der Statuen, mit einer βαφή, einer harzigen vegetabilischen durchscheinenden Farbe, dünn überzogen, oder vielmehr gebeizt; auf dieser allgemeinen Lasur wurden dann die Ornamente der Glieder und Flächen enkaustisch mit dicken Farbenkrusten aufgesetzt, welches Verfahren kein eigentliches Malen, sondern mehr ein Emailliren mit Wachspasten gewesen sein muss. Die Wände, oder doch wenigstens Theile der Wände, waren in dieser zweiten Manier behandelt, wobei das Blau wohl am häufigsten vorkam. Ich wenigstens fand dasselbe Blau (das grünlich helle), welches in den Gründen der Friese etc. vorkommt, an der einen Ante des Opisthodom des Theseustempels, und zwar in so guter Erhaltung und in solcher Menge, dass ein Irren hierüber ganz unmöglich ist. Ich bin versichert, hätte sich Herr Hettner eine Leiter verschafft, um die von mir bezeichnete Stelle zu untersuchen, er hätte den Fleck nach zwanzig Jahren, die seit der Zeit meines Aufenthaltes in Athen vergingen, noch wieder gefunden. — Herr Donaldson fand das Gleiche an der äusseren Cella des Propyläenflügels. Dass aber die Mauerflächen eintönig blau waren, ist darum durchaus nicht anzunehmen, noch meines Wissens von irgend Jemand behauptet worden, vielmehr waren wahrscheinlich gewisse Theile, vornehmlich die grossen Platten an den Füssen der Mauern, anders und zwar dunkler gehalten. Auch mögen die Wände Felder in verschiedenen Farben und einen besonderen Fries gehabt haben, nicht selten auch äusserlich mit gemalten Darstellungen verziert gewesen sein. Was die struktiven Theile betrifft, so mögen sie bald heller, bald dunkler gewesen sein, aber niemals ganz weiss. Ich fand, wie gesagt, dort warmes Gelbroth, mastyxartig durchscheinend, womit das Urtheil des berühmten Chemikers, der wohlriechendes Harz und organische Substanzen fand, vollkommen übereinstimmt. Auch wissen wir von den Alten, dass man sich zu ähnlichen Zwecken des Safrans, des Drachenblutes und anderer Pflanzensäfte bediente. Ganz dieselbe βαφή mit Pflanzenfarben kam auch bei Marmorstatuen in Anwendung und wurde an gewissen Stellen, gerade wie an den Tempeln, durch enkaustische Malerei ergänzt. Ohne diese allgemeine Lasur, die mit der circumlitio verbunden vorgenommen wurde, würde es unmöglich gewesen sein, den kalten Marmor mit den, von meinen Gegnern zugestandenen, Farben der Beiwerke und selbst gewisser Theile des Nackten in Einklang zu bringen. Diess annehmen und ein naturalistisches Naturnachäffen bei den Hellenen voraussetzen, sind zwei himmelweit verschiedene Dinge, und Kugler brauchte sich nicht gegen letzteres mir gegenüber zu verwahren.

Was die gegen die Existenz der Farbenreste auf den Säulen etc. der Tempel geltend gemachte gleiche Färbung des Marmors in den Brüchen betrifft, so ist diese Gleichheit, wenn sie überhaupt in dem Masse, wie versichert wird, statt hat, nur scheinbar, nur der Farbe nach (ein wohlriechendes Harz wird man niemals aus den Oberflächen jener Steinbruchbänke herausdestilliren), und beweist sie nichts gegen die Bemalung der Säulen, vielmehr würde es für den guten Geschmack der Hellenen sprechen, wenn diese dem weissen Marmor denjenigen brillanten Ton zu geben bestrebt

waren, den er nur durch die Länge der Zeit auf natürlichem Wege annimmt. Sie sicherten ihrem Werke dadurch gleichsam die ewige Jugend.[1]

Eine grosse Stütze für ihre Lehre glauben die Anhänger der halben Polychromie in den bereits erwähnten von Ulrichs zusammengetragenen Citaten[2] gefunden zu haben; sie sind aber mit dieser Art von Beweisgründen nicht besonders glücklich. So legt Kugler ein grosses Gewicht auf eine Stelle des Plinius, die ihm Ulrichs an die Hand gab,[3] die wiederum, wie die Geschichte mit der Pythia,[4] ganz das Gegentheil von dem beweist, was er damit darlegen will, nämlich sie beweist erstens, dass weisse naturfarbige Marmorstatuen eine Seltenheit waren, und zweitens, dass der Opisthodom, also die Aussenwand, des Tempels der Diana zu Ephesus nicht weiss war, weil das Marmorbild nur dann so auffällig blenden konnte, wenn es sich von dunklem Grunde abhob. Meinte der Tempeldiener die Weisse des Tempels und nicht die des Bildes, wie Ulrichs und Kugler wollen, so konnte er seine Warnung füglich früher äussern und brauchte sie nicht erst an die Besichtigung des Opisthodoms zu knüpfen; ausserdem ist in dem betreffenden Kapitel des Plinius von Marmorstatuen und nicht von dem Tempel der Diana die Rede. Die hoffärtig abweisende Art, wie Kugler der seiner eigenen entgegengesetzten Auffassung des Sinnes dieser mindestens zweideutigen Stelle begegnet, ist wieder ganz in seinem Stile.

Nun doch noch einige Worte über die Siphnier und deren weissen Markt; wir beide, Hittorff und ich, sollen den Punkt, um den es sich hiebei allein handelt, trotz der ausdrücklichen Hinweisung auf ihn seitens Kuglers, nicht bemerkt haben. — wir haben ihn sehr wohl bemerkt, aber nicht zugegeben, nämlich dass, „wo parischer Stein (edler weisser Marmor) zur Ausstattung eines Gebäudes verwandt wird, die Erscheinung des letzteren, wenigstens in der Hauptmasse, weiss sein soll: — denn gerade das Gegentheil davon beweist diese Stelle, und Kugler mag sich winden wie ein Aal, er kommt aus der Reuse nicht heraus, die er sich selber stellte.

Uebrigens habe ich bei meiner früheren Bekämpfung Kuglers wegen dieser Stelle Herodots nicht entschieden behauptet: „man müsse wie statt des rothen Heroldes

[1] So konnte der Tempel der jungfräulichen Göttin noch nach fünfundeinhalb Jahrhunderten das Aussehen der Neuheit behalten, das Plutarch in seinem Aufsatze de gloria Athen. an ihm bewundernd hervorhebt! In dieser Frische erhielten sich zum Theil die Monumente Athens bis in das Mittelalter hinein, wie aus einem dem XIV. Jahrhundert angehörigen anonymen Berichte über den damaligen Zustand derselben hervorgeht, dessen Veröffentlichung der Graf de Laborde in seinem interessanten Buche, Athènes au XV, XVI et XVII siècles, besorgt hat. Dort ist von einer ποικίλη δόξη, einem polychromen Stile der Architektur die Rede, in welchem Kekrops diese Werke erbaut habe. — An den Propyläen war das Innere buntfarbig und das Aeussere vergoldet (goldfarbig?). Ebenso wird der farbigen Dekoration des Parthenon erwähnt.

[2] Siehe Ulrichs Reisen und Forschungen in Griechenland. Bremen 1840. Seite 86.

[3] Plin. XXXVI. 5. 2. In magna admiratione est et Hercules Menestrati et Hecate Ephesi in templo Dianae post aedem, in cujus contemplatione admonent aeditui parcere oculis, tanta marmoris radiatio est.

[4] Ich kann es nicht über mich gewinnen, diese bereits zu oft berührte Geschichte noch einmal zu wiederholen, bitte daher den Leser, der die Debatten über die betreffende Erzählung des Herodot von dem weissen Markte und dem gleichen Prytaneum der Siphnier in Beziehung auf den hier verhandelten Gegenstand kennen zu lernen wünscht, in Kuglers Schriften über Polychromie der Alten und in meiner Brochüre: die vier Elemente der Baukunst nachzusehen. Vergl. auch Hittorffs Werk.

einen weissen, so statt der weissen Gebäude deren in rother Farbe als das Gereimte bezeichnen", vielmehr mich wegen der Gewagtheit dieser Konsequenz bei meinen Lesern entschuldigt. Diess nur, um zu zeigen, wie es nicht gentil sei, bedingende und motivirende Worte des Autors bei Citirung seines Textes wegzulassen.

Kugler findet meine Einwürfe gegen seine Auslegung des herodotischen vielbesprochenen Textes hübsch; nur gehe ich dabei von einer ganz willkürlichen Voraussetzung aus und somit falle meine „glückliche Konjektur" über den Haufen. Eine traditionelle Gewohnheit, die Herolde weiss zu sehen, habe bei den Alten gar nicht existirt; ich brauche nur an die „bekannte" Stelle in der Lysistrata[1] des Aristophanes, die auch Plutarch im Kimon citire, erinnert zu werden; — und nun legt er mir die betreffende „bekannte" Stelle nach Droysens Uebersetzung vor, die gerade in dem Punkte, um den es sich handelt, ungenau und willkürlich ist; denn in dem Originale ist von gar keinem Heroldsmantel, sondern von einem r o t h e n Kriegsgewande und dessen polychromem Kontraste mit der B l ä s s e des als S c h u t z f l e h e n d e r auf dem Altare sitzenden F e l d h e r r n Perikleidas die Rede. Diese Stelle ist, so zu sagen, die Travestie der anderen herodotischen, mit ähnlichen, nur komischen, Gegensätzen, und desshalb zur Erläuterung und Bestätigung meiner Auffassung des letztern von Kugler sehr scharfsinnig citirt. — So bekannt sie ist, so wäre ohne ihn diese kostbare Stelle mir dem Ungelehrten in ihrer Bedeutung für unsere Frage unerkannt geblieben! Also auch hier zwei Gegensätze: F e l d h e r r und S c h u t z f l e h e n d e r, kriegerischer P u r p u r und B l ä s s e der Furcht. Was will man zur Bestätigung der von mir gesehenen doppelten Gegensätze in dem Orakelspruche der Siphnier mehr? Ja ich glaube zuversichtlich, dass Aristophanes mit seinen Versen direkt auf jenen Orakelspruch anspielt oder dass ihm derselbe wenigstens als formelles Vorbild seiner Figur vorschwebte.

Kugler wird mir wieder den Vorwurf machen, in den Autor alles Mögliche hineinzulegen, und von sich behaupten, die Worte einfach genommen zu haben, wie sie sind — warum aber hat er sich dann, anstatt an den griechischen Text, an die immer nicht genaue Uebersetzung dieser Worte gehalten?[2]

Ich wundre mich übrigens, wie diesem gelehrten und christlichen Schriftsteller bei dem weissen Keryxmantel die weissgekleideten Engel der Apokalypse und die an dem Grabe des Herrn nicht eingefallen sind. — Und es liesse sich aus den apokryphischen Schriften und der Ikonographie der frühen christlichen Jahrhunderte noch

[1] Lysistrata 1065.

Εἴτ', ὦ λακῶνες (πρὸς γὰρ ὑμᾶς τρέψομαι)
οὐκ ἴσθ' ὅτ' ἐλθὼν δεῦρο Περικλείδας ποτὲ
ὁ λάκων Ἀθηνάιων ἱκέτης καθέζετο
ἐπὶ τοῖσι βωμοῖς ὠχρὸς ἐν φοινικίδι
στρατίαν προςαιτῶν.

[2] Ich muss bei dieser Gelegenheit gegen eine gewisse Unart des Textcitirens Einspruch thun, nämlich gegen die orthodoxe Manier, nach der Weise wie die Kandidaten der Theologie ihre Bibelverse anziehen. Oft, ja in den meisten Fällen, wird der wahre Sinn eines Satzes erst in seinem Zusammenhange mit Vorhergehendem, Folgendem, selbst mit sehr Entferntem, deutlich, und daher ist es nicht räthlich, oder, wenn diess, nicht redlich, ihn ausser diesem Zusammenhange zu geben.

Was den mir gemachten Vorwurf des Hineinlegens in die Autoren betrifft, so ist es immer gut, wenn man noch etwas einzulegen hat. Ausserdem war jeder richtige Ausleger zu rechter Zeit ein tüchtiger Einleger.

ausser dem gar vieles mit diesen weissen Herolden (Boten, Engeln) in Parallele stellen; auch werden letztere sich vielleicht an den Wandgemälden Pompeji's oder sonst an antiken Bildern fortverfolgen lassen, — was mir hier in dem an Hülfsmitteln des Kunststudiums armen Zürich unmöglich ist.

Noch mache ich auf eine Stelle im Pollux aufmerksam, wonach die Nomophylaken, wenn sie die Pompa der Göttin anführten, mit weisser Kopfbinde (στροφίῳ) bekrönt waren. (Pollux VIII, 94.) Die Nomophylaken waren aber eine Art von Weibeln oder Gesetzeswächtern bei den Spartanern und wie die englischen Konstabler zugleich Herolde; auch diese tragen noch immer, vielleicht nach alter indogermanischer Ueberlieferung, bei vorkommenden Pompen ihre weisse Binde am Aermel.

Nicht viel glücklicher werden gewisse Stellen aus dem Lukian von den Gegnern der Polychromie in der Plastik und in der Malerei benutzt; was zum Theil schon Ch. Walz in der bereits citirten Recension der Schriften über Polychromie in den Heidelberger Jahrbüchern nachgewiesen. Diese hat aber Ulrichs nicht gelesen oder der Berücksichtigung nicht für würdig gehalten, denn in seinen Reisen und Forschungen macht er dieselben Stellen nochmals in dem alten Sinne geltend, als wären sie zuerst von ihm in diesem Zusammenhange erwähnt worden. Mich veranlasste diess, die so oft citirten Stellen einmal nach ihrer weiteren Sinnesverknüpfung zu prüfen, und ich vertiefte mich dabei in die so interessante Lektüre des geistreichen Sophisten aus Samosata, der es liebt, seine Bilder und Gleichnisse aus dem Gebiete der Technik der bildenden Künste zu entlehnen und auf die Bemalung der Skulptur und Architektur so häufig und unzweideutig anspielt, dass es wiederum für die Gegner der Polychromie nicht gerathen war, auf ihn sich zu berufen. Die beiden Gespräche Imagines und de Imaginibus drehen sich gleichsam um diesen Punkt herum; sie sind in der Wirklichkeit nichts anderes als die Paraphrase eines reizenden polychromen griechischen Bildwerkes. Alle Künste, auch die Poesie und Prosa, sowie die Philosophie, haben beigesteuert, es zu schmücken, nicht „bloss oberflächlich, sondern mit einer tief eindringenden Beize gesättigter Farbenpracht!"[1]

Die Philosophie ist als die Gesetzgeberin der Künste bezeichnet, welche die Arbeiten des Plastikers und des Malers an dem Bilde nach den Regeln beider Künste korrigire und zeige, wie man dasselbe nach den Prinzipien der alten Plastik durchzuführen habe. (Imag. II. 470. R.) — Eine Stelle, die es fast zur Gewissheit macht, Lukians Archetyp sei ein wieder in aller Frische erneuertes Bildwerk der alten Meister, die er vorher aufführt, deren Werke wegen ihres Alters zu seiner Zeit den Reiz der Farben verloren hatten, oder vielmehr ein noch viel reicher ausgestattetes neues Bildwerk, vollendet nach den Prinzipien der alten Kunst.

In dem Gespräche Jupiter Tragoed. 8. heisst es von den Elfenbeinstatuen, sie seien nur äusserlich bemalt und polirt, innerlich aber nichts als Holz; — wo die Weisse des Elfenbeins hervorgehoben werden soll, ist es frisch geschnitten. (τῷ ἐλέφαντι πριστῷ ὅμοιον. Imag. II. 467. R.)

Eine Stelle, die auf polychrome Architektur anspielt, wurde bereits im Texte angeführt. (Amores 34.)

[1] Die Stelle ist für uns wegen der Unkenntniss der verloren gegangenen enkaustischen Technik unübersetzbar: κᾶσι τούτοις ἡ εἰκὼν κεκοσμῆθο οὐκ ἄχρι τοῦ επικεχρώσθη μόνον, ἀλλ᾽ ἐς βάθος δευσοπαιδὶς τισὶ φαρμάκοις ἐς κόρον καταβαφεῖσα. Imag. II. 475 R.

Was die natürlichen und zufälligen Flecken der praxitelischen Aphrodite betrifft, von denen Lukian mehreres erzählt, so konnten und mussten jene unter einer (nothwendig durchsichtigen) βαφή hervortreten und letztere auf einer Farbendecke um so schwieriger wegzubringen sein. Doch genug der Lukianischen Stellen, deren auf unseren Gegenstand bezügliche sich noch mehrere aufführen liessen. —

Was der oben genannte athenische Gelehrte sonst zu Gunsten seiner Ansicht mittheilt, sind, mit Ausnahme der Stellen über die dealbationes der römischen Tempel, welche schon genügend im Texte besprochen wurden, nur Aeusserungen von Dichtern, die schon als solche weniger Belang haben.

Wenn z. B. Pindar[1] singt: Wir setzen dir ein Denkmal weisser als parischer Marmor, so beweist diess, dass ein Werk der Baukunst aus weissem Marmor oder, wie die Gegner der Polychromie bei bestuckten nicht marmornen Werken annehmen, in der Imitation desselben, nichts Gewöhnliches, Alltägliches war; denn wären zu des Lyrikers Zeiten (nahe 500 Jahre vor Christo) alle Tempel und alle öffentlichen und Privatwerke sowie alle Statuen weiss gewesen, so hätte dem kalten Gleichnisse wahrlich pindarischer Schwung zu sehr gefehlt. — Eine Stele, ein Zeichen aus der Ferne (σῆμα), wurde vielleicht nach alter Ueberlieferung von weissem Steine errichtet und weiss gelassen; auch steht vielleicht diess Weiss der Stelen mit dem Hekatekult im Zusammenhang, deren Statue nach Plinius ebenfalls weiss war; — doch ist es dieser pindarischen Phrase gegenüber auffällig, dass gerade Stelen bekanntlich die einzigen griechischen Monumente sind, an denen sich unbestrittene Spuren nicht nur von Gemälden, sondern auch des Roth, womit die Hauptflächen des Steines überzogen waren, erhielten.[2] — Auch auf buntfarbigen Vasen kommen rosenfarbige Stelen vor.[3]

Die von Ulrichs urgirten Stellen aus römischen Dichtern könnte ich füglich ganz übersehen, da schon im Texte gezeigt worden ist, wie der polylithe Stil den weissen Marmor als solchen zulässt; jedoch würde sich diess schwerlich aus dem achten Buche des Virgil beweisen lassen, wo der Dichter den aus Silber, Gold etc. getriebenen Schild des Aeneas des Breiten beschreibt, und uns unter anderen darauf befindlichen Caelaturen (wie die des Porticus des Kapitols aus Gold, die silberne Gans und die gleichfalls aus demselben Metalle gemachten Gallier mit goldenem Haar und goldgestreiften Röcken) auch die schneeige Schwelle des palatinischen strahlenden Apoll vorführt. Diese Schwelle (pars pro toto) bezieht sich wahrscheinlich nur und allein auf die berühmten Elfenbeinthüren, die August in den Tempel des palatinischen Apollo stiftete. Uebrigens sind Eigenschaften wie candor, splendor, nitor, welche dem weissen Marmor und dem Mörtelstuck von Dichtern und Prosaisten beigegeben werden, keineswegs solche, die mit der weissen Farbe der genannten Stoffe verschwinden, wie folgende Stellen des Vitruv unter vielen andern, unumstösslich darlegen:

(Vitruv. VIII. 3.) sed et bacillorum subactionibus fundata soliditate marmorisque candore firme levigato, coloribus cum politionibus inductis, nitidius expriment splendores.

(Vitruv. VII. 7. sub fine) quibus inductis et diligenti tectorum fricatione levigatis colorum ratio habeatur ut in his perlucentes exprimant splendores

[1] Pind. Nem. 130.

[2] Schon Fauvel hat dergleichen beschrieben und Ross bestätigt deren Vorkommen. Kunstblatt Nr. 59 des Jahrg. 1838.

[3] Raoul Rochette, peint. antiques, sub fine.

Hier sei gestattet, noch schliesslich auf ein glänzendes Bild aus Ovids Metamorphosen hinzuweisen, von dem ich nicht weiss, ob es schon mit unserem Gegenstande in Bezug gesetzt worden ist. In Metam. X. 591 heisst es nämlich von der im raschen Wettlaufe erhitzten Atalanta:

. . . . Cursus facit ipse decorem.
Aura refert oblata citis talaria plantis
Tergaque jactantur crines per eburnea, quaeque
Poplitibus suberant picto genualia limbo;
Inque puellari corpus candore ruborem
Traxerat haud aliter, quam cum super atria velum
Candida purpureum simulatas inficit umbras.

So färbten die Römer selbst das, was sie weiss liessen, mit durchscheinendem Purpurlichte; das Weiss ist ihnen in diesem Falle, wie auch bei der gefärbten politio die überall nothwendige Grundlage des Kolorits, die ihren candor mit letzterem keineswegs einbüsst. Dieses Bild des Ovid ist wieder, wie die vorhercitirten des Lukian, gleichsam in die antike Polychromie getaucht, die Form ist mit tiefeindringenden transparenten Farben gesättigt, Form und Farbe ist Eins. Nur der Schmuck, der ornatus, hier das Haupthaar, die talaria und die genualia, mit dem gemalten oder gestickten limbus, lösen sich noch von der Lokalfarbe besonders ab und sind emaillirt, enkaustisch gemalt: sie sind die operosa et picturae in modum variata circumlitio des Seneka. — Es lässt sich kaum bezweifeln, dass dem Dichter bei seinem Bilde irgend eine polychrome Atalanta, das damals allgekannte Werk eines berühmten Bildhauers, vorschwebte.[1]

Die Akten über die polychrome Frage sind noch nicht als geschlossen zu betrachten, und somit ist jeder Beitrag, der sie betrifft, zu berücksichtigen; ich übergebe daher hier zum Schluss noch einen Brief der Oeffentlichkeit, den Schinkel an mich richtete, als ich ihm meine erste Broschüre über den hier verhandelten Gegenstand geschickt hatte. An und für sich ist schon Alles, was berühmte Männer über ihr Fach äusserten, der Aufzeichnung werth, und dieser Brief gewiss um so mehr, als er des grossen Architekten eigene Ueberzeugungen über die streitige Frage ausspricht und gleichsam das Prognostikon ihres nächsten Schicksales enthält.

Als zweite Zugabe folgt eine von dem Chemiker Wilhelm Semper, dem Bruder des Verfassers, bereits im Jahre 1834 veranstaltete qualitative Analyse von Farbenüberresten, entnommen von einem Stücke Plafond vom Theseustempel, das, in die christliche Nische dieses Tempels eingemauert und so Jahrhunderte lang geschützt, einen Theil seiner Farben sehr frisch erhalten hatte; sowie von einem Stück des Ueberzugs der Trajanssäule, das der Verfasser ablöste und mit nach Deutschland brachte. Sie liefert einen interessanten Beitrag zu den sonstigen bereits bekannt gemachten Untersuchungen der Chemiker über antike Farben.

[1] Kugler wird mich auch hier wieder des Hineinlegens in die Worte des Textes beschuldigen. — Immerhin! Ich mache ihm den entgegengesetzten Vorwurf.

Brief des Herrn Oberbaudirektors Schinkel an den Verfasser.

Ew. Wohlgeboren

haben mir durch die gütige Uebersendung Ihrer Schrift über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten eine ganz besondere Freude gemacht, indem ich mit Vergnügen sah, dass Sie nicht zögerten, die vorläufigen Eröffnungen über diesen wichtigen, in unserer modernen Architektur vielfach wirksamen Gegenstand gleich in die Welt zu schicken, um dadurch anderem, vielleicht missverstandenem, Zuvorkommen zu begegnen. Es kann nicht fehlen, dass die Neuheit der Sache für unsere Tagesmenschen mancherlei Widersprüche hervorrufen wird, diese können Ihnen aber nur willkommen sein, weil Sie dadurch in den Stand gesetzt werden, Ihre weiter intentionirten Bearbeitungen in diesem ausgedehnten Kunstfelde um so vielseitiger anzulegen, um nach allen Seiten hin den Quellengeist griechischer Bildung schlagend hervortreten zu lassen.

Von ganzem Herzen wünsche ich Glück und besten Fortgang in diesem Unternehmen, zu welchem Sie die Erwartung der Kunstfreunde durch Ihre Schrift aufs Höchste gespannt haben. Eingedenk der höchst angenehmen persönlichen Mittheilungen, welche mir bei Ihrem Aufenthalte in Berlin zu Theil wurden, kann Niemand mehr Antheil an allen Ihren verdienstlichen Bestrebungen nehmen als Ew. Wohlgeboren etc. etc.

Berlin, 19. Juni 1834.

Schinkel, Oberbaudirektor.

Qualitative Analyse einiger Farben von antiken Gebäuden.

Die erste bildet einen glänzenden, hellblauen Ueberzug auf dem weissen Marmor des Plafond des Theseion und lässt sich mit Leichtigkeit ablösen.

Auf einem Platinblech erhitzt schmolz sie, entzündete sich und verbrannte mit dem Geruch nach brennendem Wachs. Dieser Geruch trat noch viel deutlicher hervor, wenn sie auf einer Kohle durch das Löthrohr langsam zersetzt wurde. Alkohol lösete nichts davon auf. Das Bindemittel verhält sich also gänzlich wie reines Wachs.

Der Rückstand des Verbrennens bestand aus einem gröblichen blauen Pulver, der eigentlichen färbenden Substanz. Unter dem Mikroskop erschienen die einzelnen Körner wie durchsichtige schön-blaue Glassplitter. Fensterglas wurde von ihnen geritzt. Borax lösete sie vor dem Löthrohr mit anfangs grüner, beim Erkalten blau werdender Farbe auf. Da Säuren sie nicht angriffen, so wurden sie durch Schmelzen mit kohlensaurem Kali aufgeschlossen. Eine neutralisirte Auflösung in Salzsäure gab mit Blutlaugensalz den charakteristischen rothen Kupferniederschlag. Auf hineingestelltes blankes Eisen bildete sich gleichfalls ein Kupferniederschlag. Die Glassplitter mit Soda auf einer Kohle geglüht gaben ein dehnbares Kupferkorn.

Das Färbende ist also eine pulverisirte, durch Kupferoxyd blau gefärbte, harte Glasfritte und das Bindemittel Wachs.

Die andere bildet einen fast eine Linie dicken braunen Ueberzug auf der Trajanssäule (Hals des Kapitäls). Im Platinlöffel erhitzt verkohlt sie sich unter Verbreitung eines brenzlichen Geruchs nach verbrannten Federn; sie enthält also stickstoffhaltige organische Bestandtheile.

Der Rückstand war noch braun, aber heller, und lösete sich in schmelzendem Borax mit gelber Farbe, die beim Erkalten verschwand, auf (Eisenoxyd).

Kochende Salpetersäure lösete den Rückstand grösstentheils unter Aufbrausen auf (Kohlensäure).

Aus der neutralisirten Auflösung schlug kleesaures Kali, auch bei grosser Verdünnung, Kalk nieder. Also: kohlensaurer Kalk.

Schwefelsäure gab in der verdünnten Auflösung keinen Niederschlag (Abwesenheit von Blei).

Ammoniak gab einen schwachen bräunlichen, Blutlaugensalz einen dunkelblauen, Schwefelwasserstoffammoniak einen schwarzen Niederschlag, also Eisenoxyd.

Das in Salpetersäure unauflösliche wurde mit kaltem Wasser behandelt; salzsaurer Baryt und kleesaures Kali gaben schwache weisse Niederschläge, also Gyps.

Der Gyps wurde durch Kochen mit kohlensaurem Natrum zersetzt und mit Salzsäure behandelt, wodurch sich alles bis auf einen geringen kohligen Rückstand auflösete, also reiner Gyps ohne Kieselerde.

Um die Natur des organischen Bestandtheiles zu prüfen, wurde die gepulverte Farbe mit Aether, Alkohol, Wasser und verdünnter Aetzlauge gekocht. Ersterer zog gar nichts aus, Alkohol nur eine Spur, Wasser etwas mehr, indem es sich gelblich färbte und einen geringen verbrennlichen Rückstand hinterliess, ohne jedoch das Pulver im Geringsten zu entfärben. Die verdünnte Aetzlauge wirkte nicht viel stärker.

Eine Auflösung von kohlensaurem Natrum griff aber stärker ein, indem sie sich stark braun färbte, während das Pulver heller wurde. Säuren fällten den organischen Bestandtheil aus dieser Auflösung nicht. Noch mehrere Versuche, den organischen Bestandtheil zu isoliren, um seine Natur genauer zu bestimmen, gaben keine bestimmteren Resultate; am meisten scheint er mit dem Humus, und zwar in Verbindung mit Kalk, übereinzukommen. Zum Theil war der Kalk aber schon in der unverbrannten Farbe mit Kohlensäure verbunden, indem verdünnte Salzsäure ein schwaches Brausen bewirkte. Ammoniak schlug aus dieser Auflösung eine Verbindung von Kalk mit einer organischen Materie nieder, und liess salzsauren Kalk aufgelöset.

Nach diesen Versuchen besteht die Farbe aus humussaurem Kalk (umbraähnliche Dammerde), kohlensaurem Kalk, schwefelsaurem Kalk (Gyps), Eisenoxyd; wovon der Gyps wahrscheinlich als Bindemittel der färbenden Substanz zugesetzt ist.

Hamburg, 3. August 1834.

Wilhelm Semper, Chemiker.

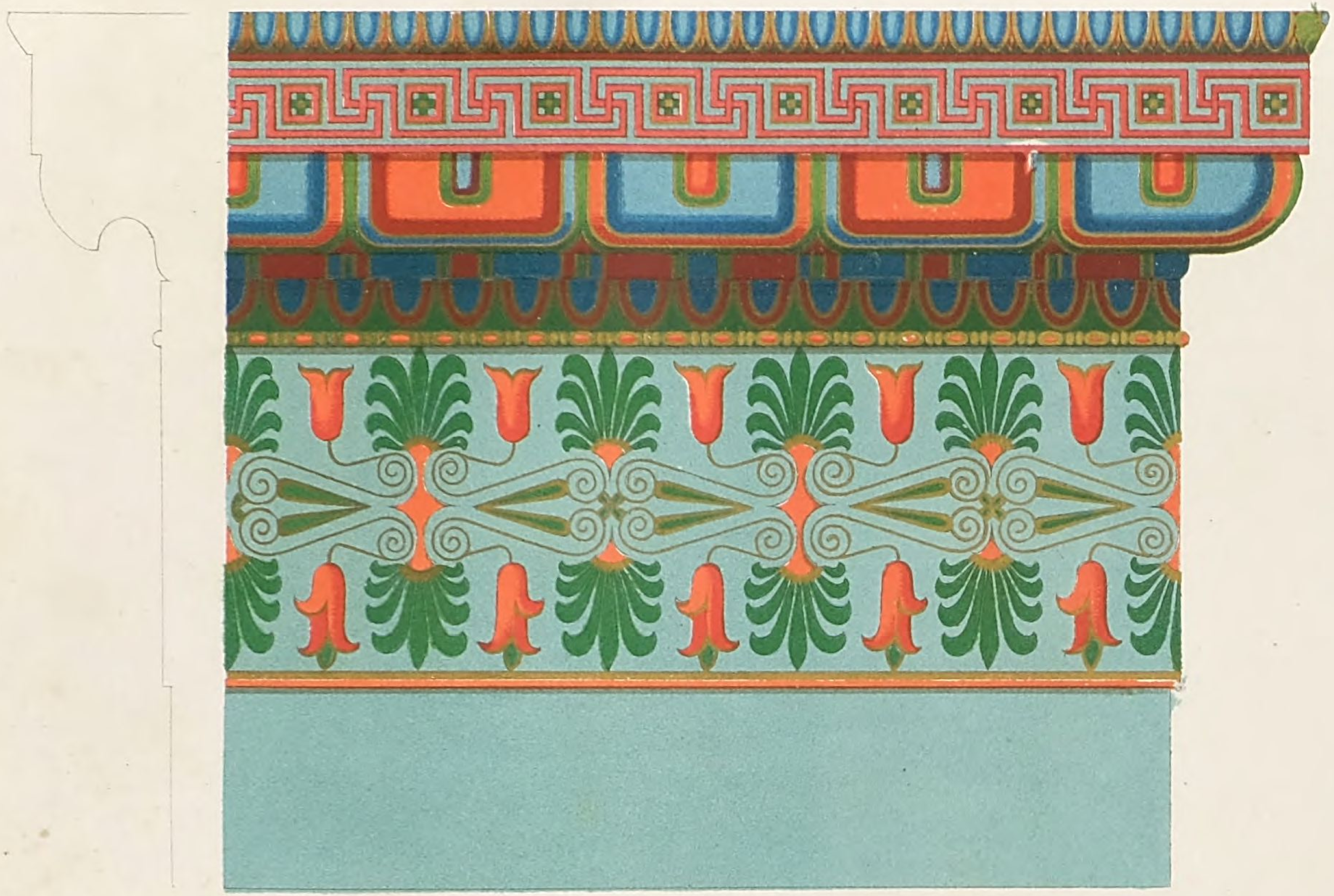
BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Inhalt des ersten Bandes.

	Seite
Prolegomena	VII
Erstes Hauptstück. Einleitung	1
Zweites Hauptstück. Klassifikation der technischen Künste	8
Drittes Hauptstück. Textile Kunst. Allgemein Formelles	12
Erste Zwecke dieser Technik	12
Die Reihung	13
Das Band	17
Die Decke	27
Die Naht	73
Viertes Hauptstück. Textile Kunst. Technisch-Historisches	85
Von dem Stil als bedungen durch die Rohstoffe	85
Thierfelle (Leder)	94
Kautschuk	105
Lacke	113
Flachs	121
Baumwolle	126
Wolle	129
Seide	136
Von dem Stil als bedungen durch die Art der Bearbeitung der Stoffe	166
Bänder und Fäden	166
Knoten	169
Masche	171
Geflecht	172
Gewebe	179
Stickerei	181
Färberei	189
Kleiderwesen	196
Prinzip der Bekleidung in der Baukunst	204
Neuseeland und Polynesien	222
China	226

	Seite
Indien	240
Mesopotamien	250
Phönikien und Judäa	370
Aegypten. Altes und neues Reich	379
Kleinasien	398
Griechenland	417
Rom	448
Christliches Zeitalter (Westen)	472
„ „ (Osten)	478
Renaissance	479
Schlussbemerkungen	480

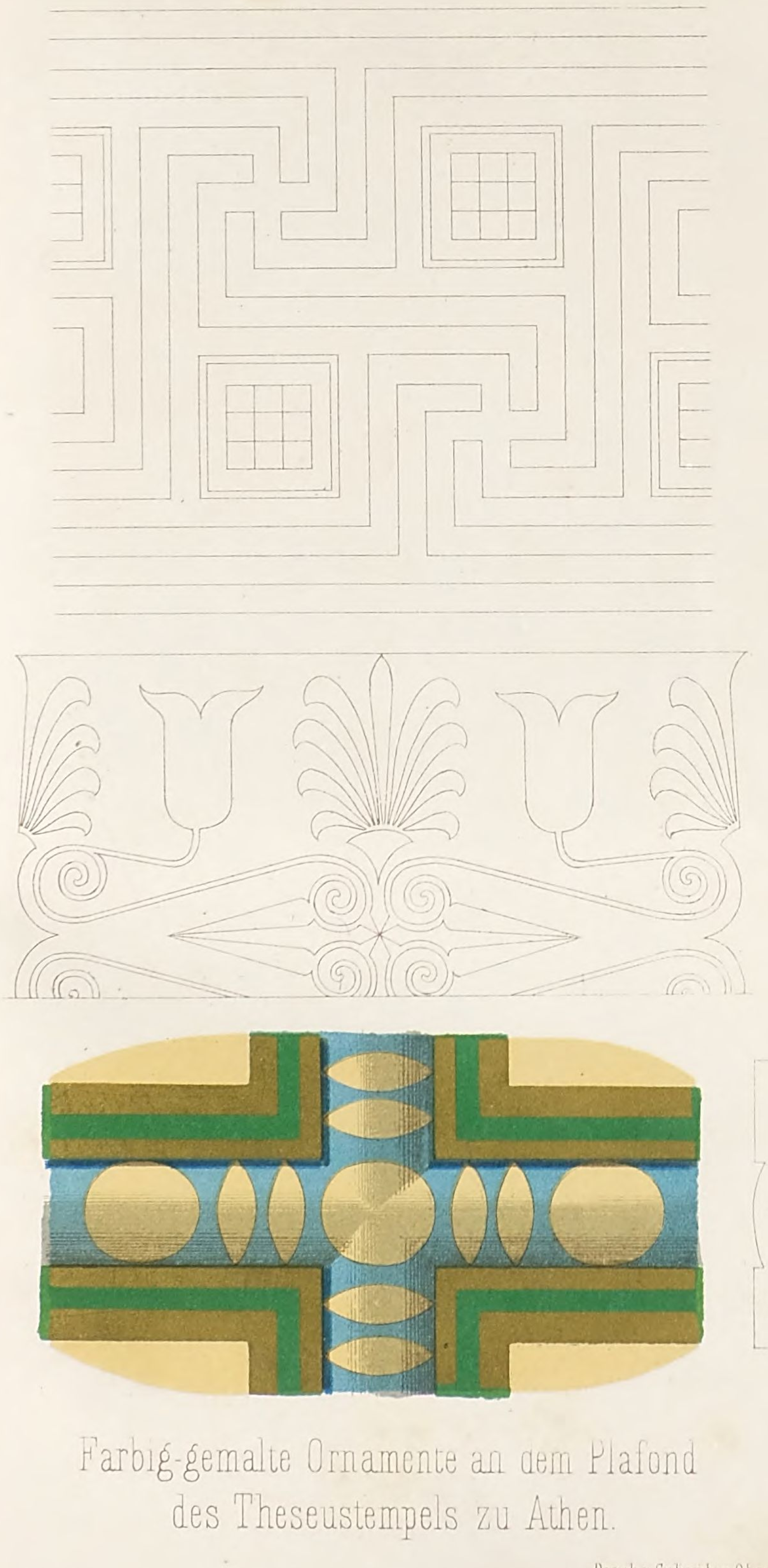
Taf. I.



Antenkapitäl vom Theseustempel zu Athen.

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

Taf. II.



Farbig-gemalte Ornamente an dem Plafond des Theseustempels zu Athen.

Druck v Gebruder Obpacher, München

Taf. III.



Holzbekleidungen aus Terrakotta. (Sicilien.)

Druck v. Gebruder Obpacher, Munchen.





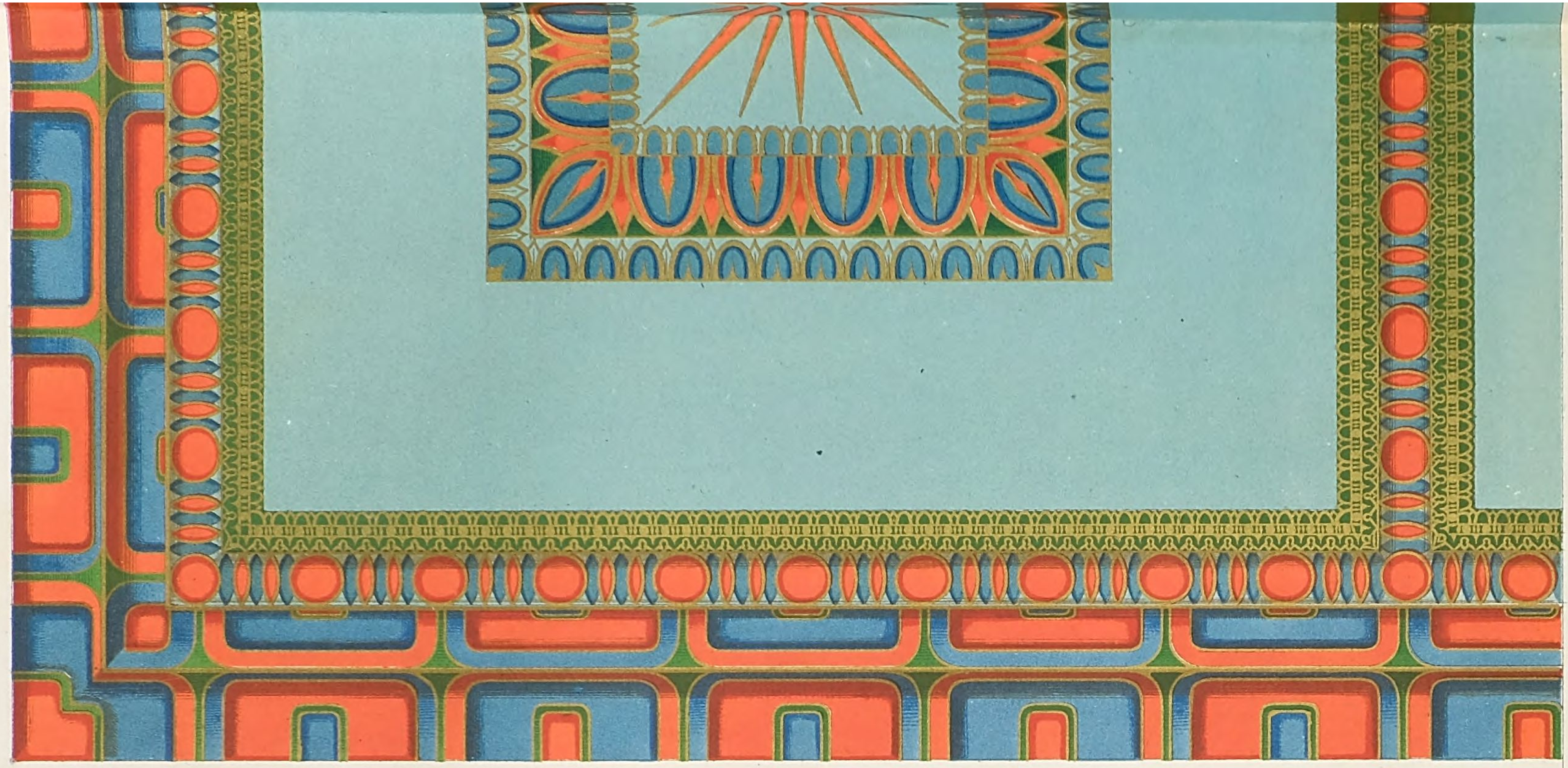
Indische Teppichmuster.

(Mus. für praktische Kunst u. Wissensch. London.)

Druck v. Gebrüder Obpacher, München

Taf. V.



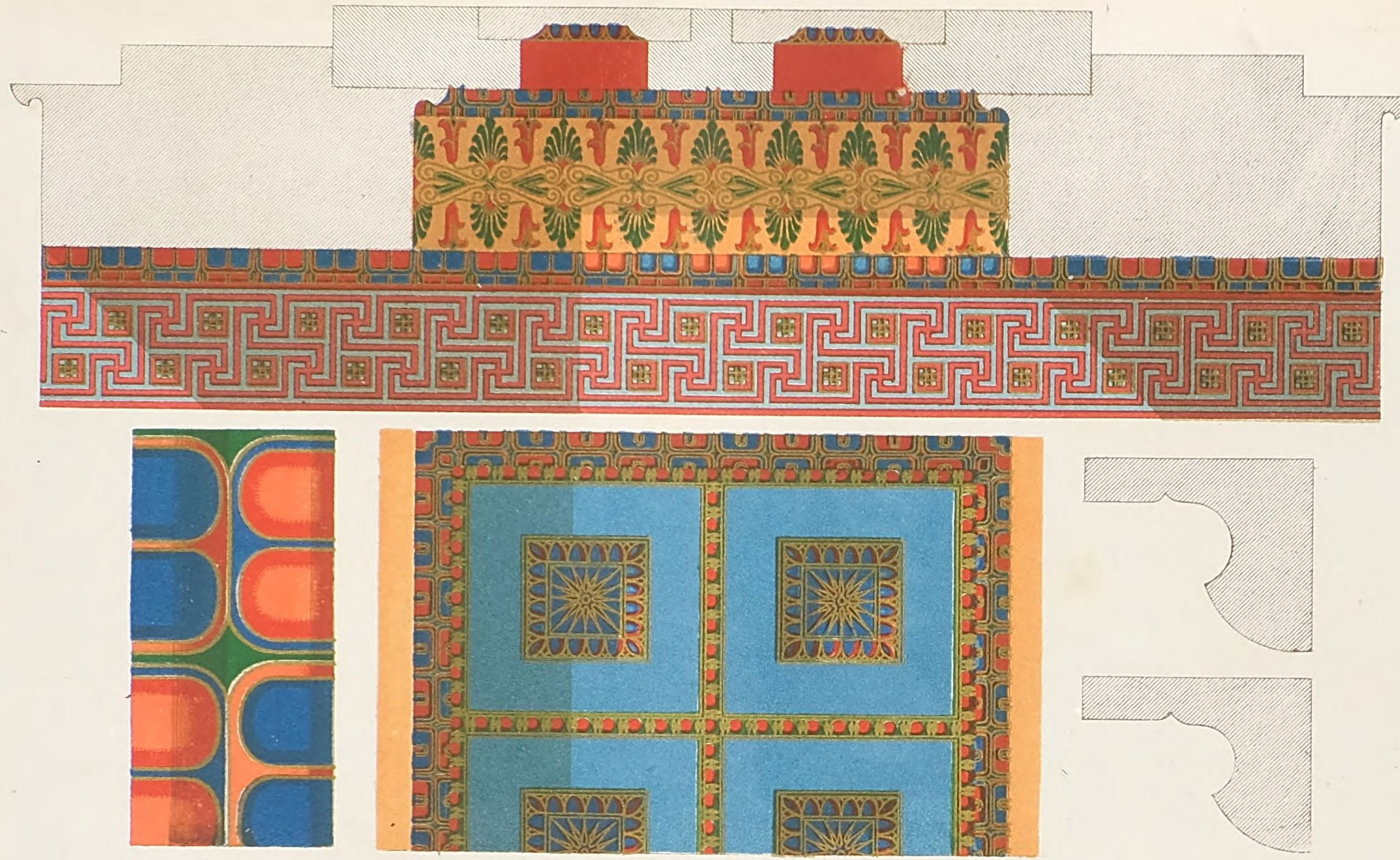


Ein Feld der Decke des Theseustempels zu Athen.

(Halbe Grösse d. O.)

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

Taf. VI.



Durchschnitt, Untersicht und Details eines Joches der getäfelten Decke
des Theseustempels zu Athen.

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

Taf. VII.



Deckenmalereien aus der Kapelle
Sta. Catharina. Assisi.

Druck v. Gebrüder Obpacher, München

Taf. VIII.



Byzantinische Malerei an einer Kuppel
zu Athen.

Druck v Gebrüder Obpacher, München.

Taf. IX.



Krönende Glieder des Architravs am Opistodom
des Theseustempels zu Athen.

Taf X.





Proben indischer Lackarbeiten

(nach Redgrave.)

Druck v. Gebrüder Obpacher, München

Taf. XI.

1



2



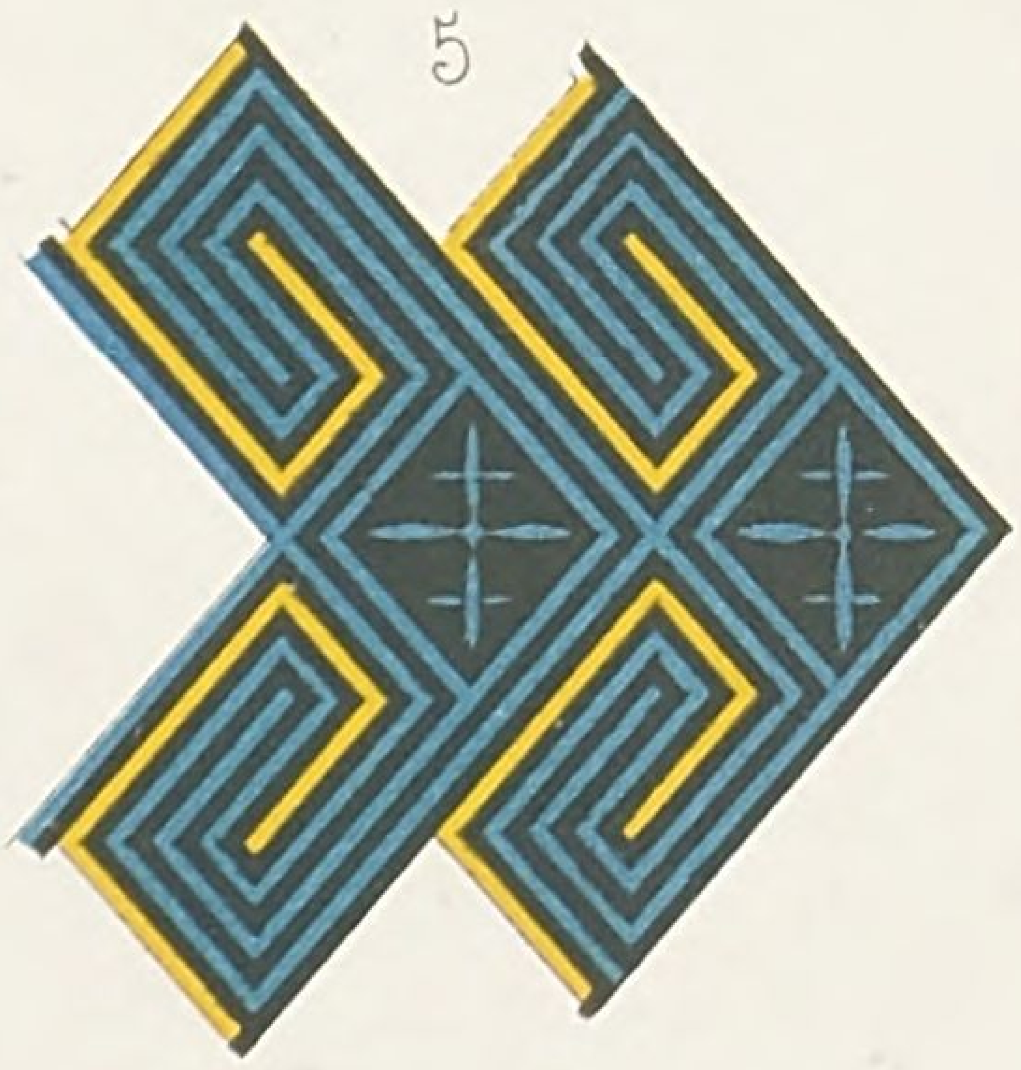
3



4



5



6



7



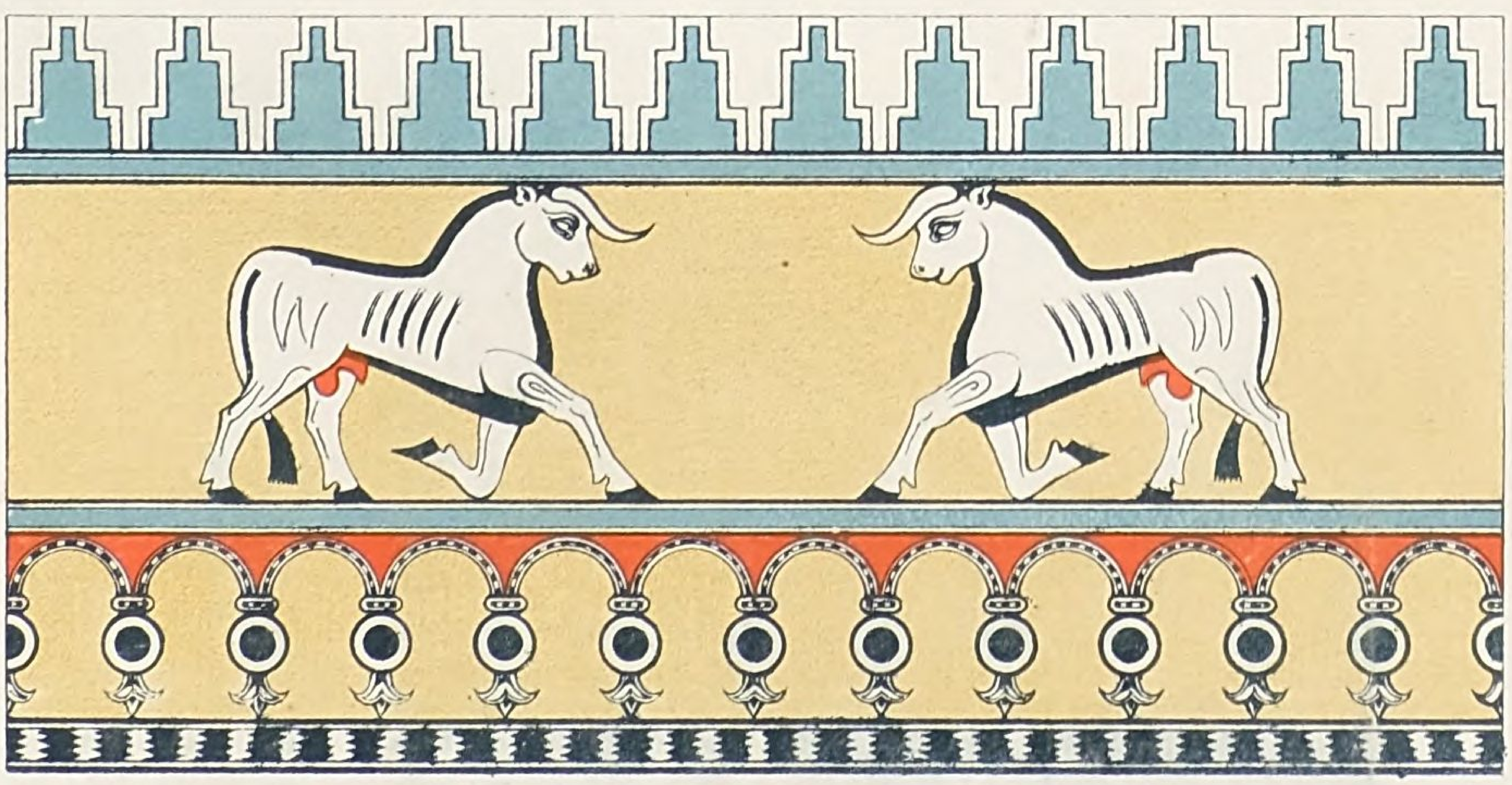
1. 2. 3. 4. 5. 6. Aegyptische Ornamente an Decken u. Wänden der Gräber. 7. Skandinavisches Stickmuster.

Taf. XII.

Assyrische Wandmalerei.

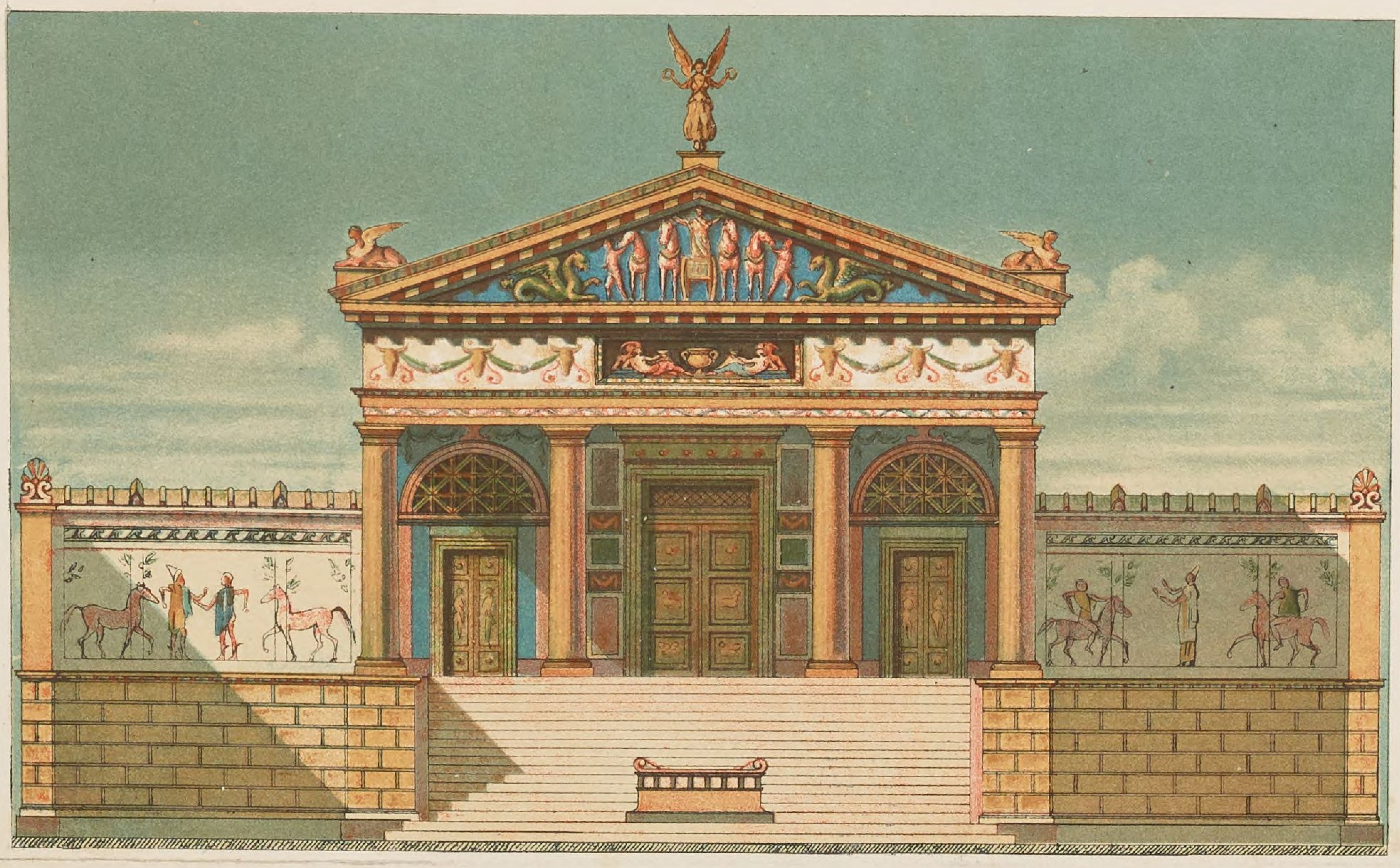


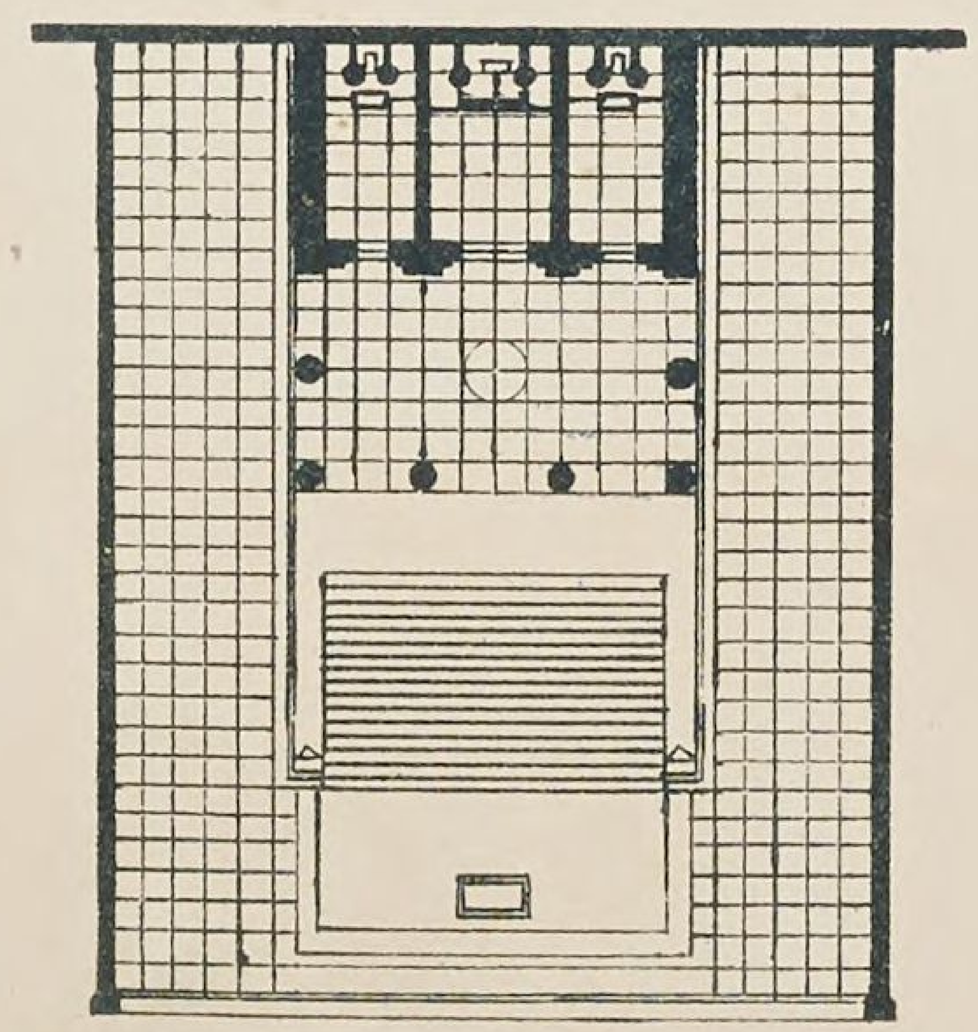
Aelterer Styl.



Spaterer Styl.

Taf. XIII.





Toscanischer Tempel nach Vitruv

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

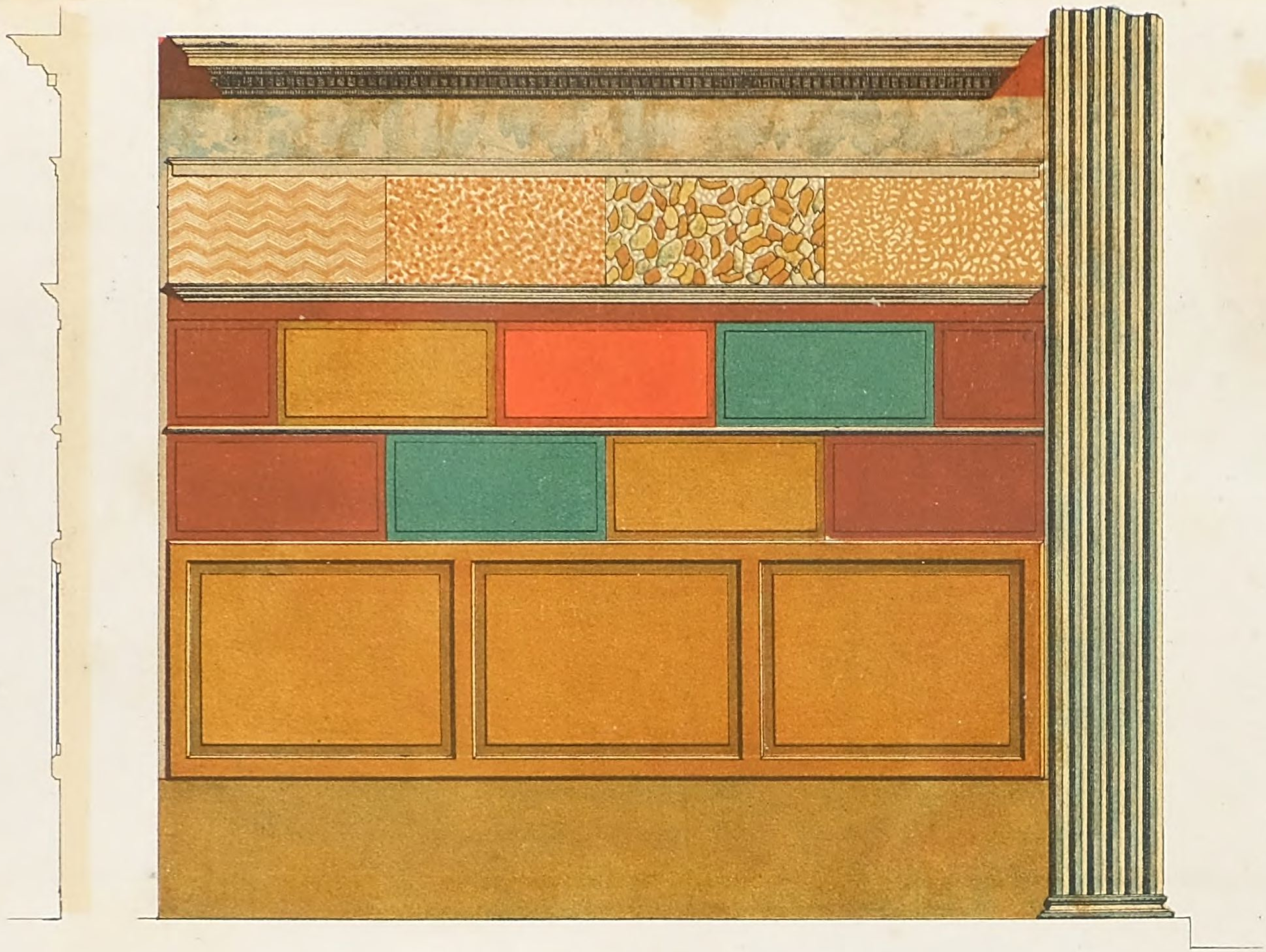
Taf. XIV.



Alexandrinische (ägyptisirende) Wandverzierungen
in Pompeji.

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

Taf. XV.



Wand aus der Casa di Salustio in Pompeji.

Druck v. Gebrüder Obpacher, München.

Zur Nachricht.

Das vorliegende Werk erscheint in

zweiter durchgesehener Auflage.

Der **erste** Band enthält:

DIE TEXTILE KUNST

FÜR SICH BETRACHTET UND IN BEZIEHUNG ZUR BAUKUNST.

Mit 125 Holzschnitt-Illustrationen und 15 Farbendruck-Tafeln

und wird in **sechs** Lieferungen à 3 M. 35 Pf. erscheinen.

Der **zweite** Band enthält:

KERAMIK, TEKTONIK, STEREOTOMIE, METALLOTECHNIK

FÜR SICH BETRACHTET UND IN BEZIEHUNG ZUR BAUKUNST.

Mit 239 Holzschnitt-Illustrationen und 5 Farbendruck-Tafeln

und wird ebenfalls in **sechs** Lieferungen à 3 M. 35 Pf. vollendet sein.

Subscriptionen auf die Lieferungs-Ausgabe, wie auf die **vollständigen Bände** nach Erscheinen nimmt jede Buch- und Kunsthandlung entgegen.

FRIEDR. BRUCKMANN's Verlag
in MÜNCHEN.

DRUCK VON GEBRÜDER KRONER IN STUTTGART.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Semper, Gottfried,

Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ä
sthetik ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde

Bd.: 1

München 1878

Art. 275 gb-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11369092-4